الجمهــورية الجزائريـــة الديمقراطية الشعبيـــــــــــــــة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران– السانيا

كلية الآداب، اللغات و الفنون



قسم النقد و الأدب التمثيلي

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

في مشروع المسرح الجزائري مصادره وجمالياته الموسوم بـ :

المؤثرات الاجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1975/1965

إعداد الطالبة :

- عزوز هني حيزية

إشراف:

د. فرقاني جازية

أ. نقاش غالم

السنة الجامعية: 2009-2010

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد الى كل قارئ مولع بالمسرح

كلمة شكر و تقدير

باعتزاز واحترام بالغ، أسجل شكري الحار إلى أستاذتي المشرفة الفاضلة وصاحبة المشروع الدكتورة" فرقاني جازية" لما بذلته من جهد مخلص، ومثابرة وجد، و هو يكشف لي الهنات والصعاب حيث تصوب بدقتها المعروفة وصرامتها و وضوحها فكان ذلك سلاحي في مقاومة المشاكل المنبثقة من البحث

شكرا

و باحترام كبيرو اعتزاز أسجل شكري لأستاذي الفاضل "نقاش غالم" على مساعدته القيمة و التي أثمرت بحثي بنصائحه و إرشاداته

شكرا

كما لا يفوتني أن أشكر كامل أساتذة قسم "النقد و الأدب التمثيلي" الذين أناروا لي دروب العلم والمعرفة و أخصُ بالذكر(أ.إميمون بن براهيم ـ أ.منصوري أ.عيسى راس الماء –أ.عثمان مليكة –أ.جدي قدور)

والى روح الأستاذ زيان أحمد رحمه الله

و أشكر كل السادة العاملين في الجامعة و بالخصوص العاملين في المكتبة (حليمة ـ فتيحة)الذين ساعدوني و لم يبخلوا علي

و كذا زملائي في الماجستيرالذين أفادوني بنصائحهم النافعة.

{{و الله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه}}

حمدانيـ شريف

مقدمة

مـــــقـــــدمـــــة

إن المسرح الجزائري بوصفه جزءا لا يتجزأ عن المسرح العربي مدين بوجوده إلى اتصال العرب بالغرب خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ولذلك فإن التأثير الغربي مسألة لا يمكن تجنبها في أية دراسة تتناول المسرح العربي ،وتستهدف هذه الدراسة بحث المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري .

وتقتصر هذه الدراسة على فترة 1965-1975 وهي فترة في تاريخ المسرح الجزائري ، تميز بوجود اتصال قوي مع المسرح الغربي من جهة ، وبوجود محاولات تجريبية للكتاب المسرحيين الجزائريين من جهة أخرى .

أخذت حركة التأليف في المجال الدرامي منعرجا آخر من حيث مصادرها وجمالياتها ،وذلك عبر قنوات جعلت المسرح الجزائري يقتفي آثار المسرح العالمي عن طريق الترجمة والاقتباس ،ميزته منذ النشأة ،مع الحفاظ على الطابع المحلي بقدر الإمكان وتقديم نماذج شعبية تتفق وطرق معيشة مجتمعه .

تولّد المسرح الجزائري نتيجة ظروف اختلفت باختلاف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها الجزائر في فترات زمنية مختلفة،فساير المسرح هذه الحركات الوطنية ،التي لم تخمد إلى غاية الاستقلال ليتأثر بالظواهر الاجتماعية متجاوزا بعد ذلك مرحلة إثبات الذات إلى مرحلة الإبداع والبحث عن النوعية، فهل استطاع المسرح الجزائري أن يثبت ذاته من خلال

بعض المؤثرات الأجنبية التي أغنى بها الإنتاج المسرحي الجزائري وما مدى تأثر المسرح الجزائري بالمصادرالاجنبية ومظاهر هذا التأثر ،ثم الأهداف التي ركز عليها كتاب المسرح ، حين رجعوا إلى الثقافة العالمية لينهلوا منها ،وهل يمكن للمسرح الجزائري أن يثبت هويته بالانفتاح على المسرح العالمي وتجنب الانغلاق على المسرحيات المؤلفة؟

اقتضت الضرورة البحثية في هذا العمل توضيح فكرة هذه المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري ، وذلك من خلال دراسة تاريخية وتحليلية بالإضافة إلى مقارنة تمكنني من تسليط الضوء على مواطن التأثر، فضلا عن محاولة رصد هذه التجارب بنقائصها وايجابياتها .

وأخذا بعين الاعتبار طبيعة البنية التركيبية لعنوان الدراسة الذي طرحت على بساطه الخطة المقسمة إلى ثلاثة فصول، فضلا عن مقدمة وخاتمة .

تطرقت في الفصل الأول إلى البدايات الأولى للمسرح الجزائري والمعنون بالدراما بين المحلية والعالمية تفرعت منه ثلاثة مباحث:

أما المبحث الأول فاندرج حول ظاهرة الترجمة وتفرعت منه خمسة عناصر :خلفية تاريخية للمسرح الجزائري ،ثم الألوان القصصية ،ثم تأثير الزيارات المسرحية على الجمهور وبوادر الترجمة في المسرح الجزائري

وتحليل نموذج تمثل في مسرحية ًالمرأة المتمردة ًلمصطفى قزدلي والتي أخذها عن مسرحية ًترويض الشرسة ًلشكسبير .

– المبحث الثاني تناولت فيه مفهوم الاقتباس وبداياته الأولى في المسرح الجزائري، ثم المسرح المقتبس أثناء الثورة إضافة إلى الاقتباس المسرحي بعد الاستقلال بالاعتماد على مسرحية ًحمق سليمً لعبد القادر علولة التي اقتبسها عن مسرحية ًمذكرات مجنونً لغوغول مع الإشارة إلى ظاهرة التأثر وعلاقتها بالاقتباس.

–أما المبحث الثالث فجاء حول الجزأرة، وتناولت فيها ثلاثة عناصر هي :تعريف المصطلح ،آلية الجزأرة المسرحية في الجزائر، من خلال تحليل نموذج تمثل في مسرحية ًالقراب والصالحينً لكاكي التي استلهم فكرتها من مسرحية ًالإنسان الطيب في ستشوان ً لبرتولد بريخت .

وفي الفصل الثاني الموسوم ًمصادر التأليف في المسرح الجزائريً تفرع إلى مبحثين:

خصصت المبحث الأول لدراسة محور الكتابة عند ولد عبد الرحمان كاكي متمثلة في توظيف التراث وتفرعت منه خمسة عناصر :ماهية التراث ،توظيف التراث في المسرح العربي ،توظيف التراث في المسرح الجزائري

ومدى تأثره بالآخر ،توظيف التراث في مسرح كاكي ،تحليل نموذج تمثل في مسرحية ًابن كلبونً.

و المبحث الثاني جاء حول استلهام التاريخ مادة أساسية في الكتابة المسرحية، ويصب في أربعة عناصر :ماهية المسرحية التاريخية ،خصائص المسرحية التاريخية ،خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي،تحليل نموذج تمثل في مسرحية ماليني أميرة الهند لأحمد سفطة، والتي اعتمد فيها على تقنيات المدرسة الكلاسيكية .

أما الفصل الثالث والأخير المعنون ًاتجاهات المسرح في الجزائر والتأثير الأجنبي ً حاولت من خلاله إبراز عمق التأثير الغربي في الكتابات المسرحية خلال الفترة الممتدة مابين 1965–1975 ويصب في مبحثين:

–المبحث الأول يضم المسرح المواكب للتغير الاجتماعي وفق المخطط التالي:المسرحية الاجتماعية في مفهومها العام أما العنصر الموالي فانصب الحديث عن هذا النوع من المسرحية في الجزائر ،بالأخص في فترة ما بعد الاستقلال ، ويعقب ذلك تحليل لمسرحية ًالبوابونً لمؤلفها رويشد.

–أما المبحث الثاني تضمن المسرح الثوري التحرري ويصب في ثلاث عناصر :تعريف المسرح الثوري ،الاتجاه الثوري في المسرح العربي ويعقب ذلك تحليل لمسرحية ًالرجل ذو النعل المطاطً لكاتب ياسين ،ويركز التحليل على

الوسائل الفنية التي يستخدمها الكتاب المسرحيون كلما كان ذلك ممكنا ،تأثير كاتب غربي أو كُتاب غربيين معينين على كل مسرحية .

وأنهيت البحث بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من النتائج والأفكار التي جاءت إجابة على التساؤلات المطروحة في المقدمة.

وما يمكن ملاحظته أن موضوع المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري موضوعا مطروحا على الساحة الفنية لم يشهد دراسات كافية على الرغم من مواكبتها للمسرح الجزائري طيلة مسيرته ،وحتى إذا وجدنا بعض المواضيع التي تناولت ظاهرة المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري مثل رسالة ماجستير لطيب مناد والتي تناولت الأثر الملحمي في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي ، وما عدا هذا لم أستطع العثور على دراسة جادة في هذا الموضوع .

وبطبيعة الحال فإن كل بحث أو عمل أكاديمي مهما كان حجمه وتنوعت مواضيعه لابد أن تعترض طريقه شتى أنواع العراقيل والصعوبات التي ترخي من عزيمة الباحث وتكاد تؤدي به إلى اليأس لولا الإرادة والعزيمة التي يحاول فيها بكل جهد ومثابرة تخطيها لتحقيق ما يصبوا إليه.

لعلّ اكبر عائق يواجهه الباحث هو قلة المصادر والمراجع وخاصة المسرحيات ،ومن جانب آخر تلقيت صعوبات عند تناول ظاهرة المؤثرات

الأجنبية في المسرح الجزائري الذي تكاد تنعدم فيه الدراسات ،كل هذا حفزني على هذه الدراسة المتواضعة مع الرغبة في البحث ومسايرة مختلف المناهج.

أما فيما يخص المصادر والمراجع التي وجدت فيها ضالتي لإتمام البحث كانت أولها المصادر المتعلقة بالمسرحيات التي قمت بدراستها ،وفيما يخص المراجع التي تناولت المؤثرات الأجنبية فلم ألمس إلا القلة القليلة منها وأهمها ًالدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليهاً لحياة الجاسم وًالمسرح في الوطن العربيً لعلي الراعي ،كما استعنت برسالة ماجستير لسوني رحمة بعنوان ًظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائريً إضافة إلى بعض المقالات على صفحات المجلات ومواقع الانترنيت.

وفي الأخير أتمنى من الله عز و جل أن أكون قد وفقت في بحثي هذا المتواضع ،وأن أكون قد وفيّت في الدراسة التي قمت بها من جانب الصدق والأمانة في النقل والتوثيق ،وألزمت نفسي ما استطعت بما يتطلبه البحث العلمي من الموضوعية والتجرد عن الهوى ،وأن ينال عملي نصيبا من اهتمام القراء والباحثين.



الــــــدراما بين المحليــــــة والعالميــــــة

المبحث الأول :

التـــــــــــرجمـــــــــــة

مسرحيتي : *– ترويض الشرسة لوليام شكسبير

*– المرأة المتمردة لمصطفى قزدلي

المبحث الثاني:

الاقــــــتبـــــــــــاس

مسرحيتي : *– مذكرات مجنون ل غوغول

*– حمق سليم لعبد القادر علولة

المبحث الثالث:

الجـــــــــــــــــــزأرة

مسرحيتي : *– الإنسان الطيب في ستشوان لبرتولد بريخت

*– القراب والصالحين ل ولد عبد الرحمان كاكي

المبحث الأول : الترجمة

1- *خلفية تاريخية للمسرح الجزائري:* شهد المسرح الجزائري بعد الاستقلال بفعل التحولات التي عرفها المجتمع تطورا ملحوظا والذي مس بالأخص مضمون النص ، حيث حاول الكتاب التعبير عن قضاياهم الاجتماعية و السياسية والاقتصادية بفلسفة ونظرة جاءت وليد الظروف ، والتي اقتضت العمل على تأصيل هذا المسرح من خلال استثمار مكونات التراث الشعبي ، والذي يختزن الكثير من الأشكال التعبيرية الفلكلورية التي تعايشها الجماهير ،حيث تشكل جزء من وجدانه وهويته ،لكن رغم هذه المحاولات الجادة بقي المسرح الجزائري متأرجحا بين التموقع حول الذات و الانفتاح على الآخر ،وهذه طبيعة الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص يعيش بين التأثير والتأثر ،وهذا ما يبرر توجه بعض الكتاب إلى ترجمة واقتباس وجزأرة بعض النصوص العالمية التي تحمل قيمة فنية وجمالية ،مع العلم أن هذه المصادر الأجنبية التي اعتمد عليها المسرح الجزائري من خلال الترجمة والاقتباس وجدت منذ الثلاثينيات وبالتحديد عند محي الدين باش طارزي ،فتمكنه من اللغة الفرنسية ساعده في ترجمة بعض الأعمال للمسرحي الفرنسي موليير إلى اللهجة الجزائرية المحلية

،حيث يقول مصطفى كاتب "**أن المسرح بدأ بعد ذلك بالاعتماد على النصوص المترجمة لكنها ليست ترجمة بالمعنى الحقيقي للكلمة**"[1]

ومن هذه المنطلقات نحاول أن نجيب على بعض الأسئلة من خلال هذا الفصل ،وتتمحور حول مدى تأثر الكاتب المسرحي الجزائري بعد الاستقلال بالتراث المسرحي الغربي؟وهل كانت عملية الترجمة والاقتباس والجزأرة يصب في سياق البحث عن الذات من خلال الآخر ،أم أن هذه العملية هي تعويض عن الفراغ في النصوص المؤلفة ؟وهل كانت مضامين هذه المسرحيات تتوافق مع معطيات المجتمع الجزائري؟

2- *الألوان القصصية والتمثيلية :*

لقد كانت سياسة القمع التي تبنتها فرنسا ضد الشعب الجزائري سببا في ظهور بعض من الأدب الشعبي تعبيرا عن أماله وطموحاته "**لأنها تحقق له الحياة العادلة والحب التي يحلم بها وتقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذي يدور بخلد الشعب عن مصيره ،وكأنما تود أن تقول له هكذا ينبغي أن تعيش خفيفا متفائلا متحركا مغامرا مؤمنا بالقوة السحرية في عالم الغموض الذي تعيشه**"[2]

---

[1] علي الراعي–المسرح في الوطن العربي–تقديم :فاروق عبد القادر–المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب –ط2 الكويت –أوت 1999–ص 475

[2] نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار المعارف —ط3- القاهرة - دت- ص103

والبطل في القصص الشعبية المثل الأعلى للبطولة لأنه يعبر عن الصراع بين الشعوب المضطهدة وأعدائها ،ولابد أن ينتصر في نهاية الأمر لأنه يعبر عن معاناتها وأمالها في نيل الحرية.

ثم ظهرت أشكالا جديدة منها القراقوز وخيال الظل والحكواتي والحلقة والمداح أو القوال .

خيال الظل:

يجمع معظم الباحثين في تاريخ خيال الظل أمثال رشدي صالح على أن منشئه هو بلاد الصين وما جاورها وقام هذا الفن على الوعظ والتعليم بأدوات مثل الدمى وقصاصات الكارتون والجلد والخشب التي يسقط عليها الضوء فينعكس ظلها على مكان يشبه الشاشة مستمدا مواضيعه من الحكايات الشعبية مثل قصة ألف ليلة وليلة وتقوم أيضا على نص مدون تلتزم به الشخصيات وهو اقل تهريجا من الأراجوز" **وكانت مسرحيات خيال الظل لونا من الفنون وازدهر وتطور وصارت له شعبية كبيرة فضلا عن أصلها الأسيوي** "[1]

إن هذا الشكل من أشكال التعبير لاقى قبولا من قبل الجمهور العربي وذلك لاحتوائه على الكثير من القصص الشعبية التي كانت محل سخرية للحياة اليومية

[1] **أحمد صقر – توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي – مركز الإسكندرية للكتاب – دت–ص 54**

"من ناحية أخرى فقد تميز مسرح خيال الظل بالصياح والأصوات العالية والهرج والضرب والتلميحات الجنسية وهي تسند على حياة العامة من الناس وما يدور في الأسواق والحارات والأزقة"[1]

نستطيع أن نقول أن خيال الظل كوميدي النزعة يستمد مواضيعه من الحياة العامة لتحقيق المتعة والضحك.

القراقوز:

كان فن القراقوز منتشرا في الشوارع الجزائرية إذ يعد من الفنون القديمة التي عرفتها الجزائر وفيما يتعلق بكلمة القراقوز "**فالبعض يرى أنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولها قرة ومعناها اسود وجوز معناها عين وعلى ذلك يكون معنى كلمة قرجوز هو العين السوداء وقد فسر معنى الكلمة على أساس أن القرجوز ينظر إلى الحياة بعين سوداء** "[2]

يعتبر القراقوز من أقدم الظواهر التي عرفها العالم العربي، مثل مصر وبلاد الشام إذ كان عاملا محفزا لمواجهة الوجود الاستعماري في الجزائر فكان يقدم بواسطة الدمى الخشبية غالبا فيقوم الراوي بتحريكها عن طريق خيوط و إصدار الأصوات في الوقت نفسه ،ولما أدركت السلطات الفرنسية خطورة هذه العروض التي تحرض للتصدي لها أصدرت تعليمات بمنع عروض القراقوز

[1] - م س – ص 54
[2] – م ن– ص59

وكان يميل إلى الضحك والتسلية فكانت تعتمد على نصوص إما مرتجلة أو محفوظة .

الفارس الشعبي :

هذا اللون التمثيلي الذي كان يقام في مناسبات المولد النبوي ومواسم الحج والأعراس "**وكان هذا الشكل التمثيلي الجديد عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة ويعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية** "[1] فهو يقوم على تصوير سلوك الناس ومتناقضات المجتمع عن طريق الحوار والحركة ولاشك أن موقف السلطات الاستعمارية في محاربة هذه الأشكال سببا في عدم تطوير هذه الأشكال التمثيلية .

الحلقة:

ظهرت الحلقة كشكل شعبي محلي وربطها بالأشكال الاحتفالية المحلية عند الشعوب القديمة ووجدت كذلك في المسرح وبالأخص في المسرح الكلاسيكي ما يسمى الجوقة تقام الحلقة في شكل تجمع دائري في الأسواق والساحات، يقف وسطها الراوي ومساعده ويرويان بالتناوب قصص الأساطير والبطولات

[1] –تمارا الكسندروفينا بوتينتسيقا–ألف عام وعام على المسرح العربي – تر : توفيق المؤذن – دار الفرابي – ط2 – بيروت لبنان –1990 ص75

والحكايات المختلفة، والتي تعتمد الحوار الشخصي والغناء وعند عرضها للأحداث كانت تحوي الأمور ممكنة الوقوع، كما أنها لا تعمل على إقناع الناس بتصديق أحداثها ،وباعتبارها فرجة شعبية فهي تتميز بالشكل الدائري المفتوح من جميع النواحي "**وقد عرف هذا الفن تقلص كبير أثناء فترة الاستعمار وذلك لمحاربة فرنسا لهذا النوع وبعد الاستقلال وخاصة في نهاية الستينات وحتى منتصف السبعينات كان يوجد بوهران سوق أسبوعي لهذا الفن في ساحة عمومية قرب سيدي الحسني** "[1]

وتعد الحلقة وسيلة انتقاديه لبعض الظواهر الاجتماعية من خلال ميلها إلى أساليب السخرية والتهكم من بعض التصرفات والسلوكيات والتي لا تتماشى مع العرف الاجتماعي ،فهي تعمل على ترسيخ القيم وتوثيق العلاقات بين أبنائه ،ولقد أدت الحلقة دورا بارزا في المحافظة على مقومات المجتمع من محاولات لطمس هويته وانتمائه ومن هنا أصبح للحلقة مفهوما خاصا في الذاكرة الجماعية.

---

[1]–عبد القادر بوشيبة – مسرح علولة مصادره وجمالياته – رسالة ماجستير – إشراف:د.عبد القادر فيدوح – جامعة وهران –1992–1993 ص 17

المداح :

المداح هو شخصية تجوب الأسواق و تقوم بتشخيص أبطال القصص مثل قصة عنترة ورأس الغولة وروايات بعض الأساطير والخرافات الشعبية ويقوم بالتعبير عن آمال الشعب وطموحاته ،فهو يقدم عرضا شعبيا يحكي في ملامح بطولية أو تاريخية أو قصة ما مستلهمة من الواقع الاجتماعي ،كما يمثل أيضا عدة شخوص ويدعو الجمهور إلى خلق فضاء تخيلي للحدث الذي هو بصدد سرده"**ولعل سبب نجاح تلك العروض يرجع إلى ما تتوفر عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية وما كان يبديه الراوي من موهبة فنية أثناء عملية ألحكي ورغم خلوها من تقنيات المسرح الحديث فإن الراوي استطاع من خلال وسائله الخاصة وما أوتي من إمكانات خياله الإبداعية وقدراته في الأداء الدرامي أن يتقمص شخوص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة مستعينا في ذلك بالحركة والكلمة وهو فضلا عن ذلك كان معلقا عن أحداث القصة عن طريق السرد** "[1] ونظرا لدوره الفعال في تحريض الشعب وإيقاظ الضمير عمدت السلطة الفرنسية إلى محاربته وتجميد نشاطه .

---

[1]– **ميراث العيد – أدب المسرحية العربي في الجزائر –رسالة ماجستير – جامعة القاهرة –1988م –1408ه– ص40**

إن تاريخ ظهور المسرح الجزائري يعود إلى سنة 1850حيث حظيت الجزائر بأول مسرح مع الاستعمار الفرنسي ،حيث كان رجال الثقافة الفرنسيين يخططون لنشر الثقافة الفرنسية وطمس الثقافة الوطنية وتشويهها "**إذ قدم على خشبة المسرح يوم افتتاحه في29 سبتمبر 1953 عرضا دراميا من تأليف احد الضباط الفرنسيين يدعى الكاتب دي كورا بعنوان" الجزائر"او1830 و1853 وهو يتحدث عن عملية الاستيلاء على الجزائر وينتهي بمشهد احتفالي تجلس فيه فرنسا على كرسي العرش ،وهي تحمل في يديها تمثالين نصفين للإمبراطور والإمبراطورة وتنحي رايات الشعر والأدب أمام قاعدة العرش أما على الجانبين فيقف ممثلو الجيش الفرنسي "**[1]

كانت تقدم هذه العروض المسرحية للأقلية الفرنسية في الجزائر هدفها الترفيه عن الجنود وبعث روح الحب للبلد المستعمر ،والرغبة في البقاء فيه ونشر حركة ثقافية فرنسية تعتمد على عروض مسرحية تخدم مصالحها الخاصة و المتمثلة في نشر الثقافة الفرنسية وترسيخ الوجود الاستعماري في الجزائر .

لمّا كان هذا المسرح بعيدا عن الجزائريين الذين أصبحوا يحسون بالظلم والاضطهاد راح كتاب المسرح يؤسسون بطريقة لا شعورية في اعتمادهم على بعض الأنواع التراثية عن طريق لعبة الاراجوز والحلقات التي كانت تقام في

[1] – **تمارا الكسندوفينا بوتيتسيقا – م س – ص04**

الأسواق الشعبية ،فهذه الألوان من التمثيليات أعطت الركائز الأولى لإمكانية التأقلم مع هذا الفن الدخيل "**ولكن على الرغم من هذا البعد بين الثقافتين فلا ننكر أن هذا المستعمر قد وفر عوامل أساسية استطاعت بطريقة أو بأخرى أن تؤثر ولو بعد فترة طويلة على الأقلية من المثقفين وذلك بأنها أسهمت في إدخال هذا الفن الجديد في وسط الشعب الجزائري فالتأثر هو من أكثر الدواعي للإبداع إنه ذاك الخيط الرفيع الذي يربط بين أدبين وثقافتين وعليه فإن الجزائريين عرفوا المسرح على أصوله على الرغم من أنهم لم يمارسوه بل عرفوه عن طريق الاستعمار بتأثر نخبة من المهتمين الراغبين** "[1]

إن ظهور المسرح في الجزائر جاء عن طريق المسرح الأجنبي والتأثر به وذلك بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية للجزائر إذ أن "**المسرح كان متفتحا على العالم منذ بداياته من خلال الفرق الزائرة ورجالات المسرح وانتقال العرض من بلد إلى آخر وإذا كان هذا هو الشكل المباشر فالشكل غير المباشر لهذا الانفتاح كان من خلال النصوص المترجمة إلى لغات أخرى ولولا هذين الشكلين لما تعرف العرب على المسرح بصيغته الأرسطية**

---

[1]- سوني رحمة – ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري –رسالة ماجستير –اشراف د.بويجرة محمد–فرقاني جازية –جامعة وهران –2004–2005–ص 180

وشكله الايطالي ولما تعرفنا على المسرح اليوناني والإلزابيتي والياباني والهندي والصيني "[1]

فقد كانت أول فرقة مسرحية زارت الجزائر هي فرقة سليمان القرداحي المصرية سنة 1908 ، بحيث عزمت هذه الفرقة بالتجوال في المغرب العربي ومن هنا تعرف المغرب على فن المسرح، وجاء بعدها تأسيس عدة جمعيات ثقافية في الجزائر منها المطربية *هي جمعية ثقافية كانت في بداياتها الأولى تضم اليهود فقط ثم انضمت إليها نخبة من الجزائريين المولعين بالموسيقى ثم توسع نشاطها إلى العمل المسرحي ومن بين المنظمين إليها باش تـــــــارزي**علالو ***دحمون****طاهر علي الشريف *****وغيرهم فكانت تنشط في عدة مناسبات .

جمعية المهذبية :أو جمعية الآداب والتمثيل ا لعربي ويبدو أن تأسيس هذه الفرقة الفنية له علاقة بزيارة جورج الأبيض للجزائر عام 1921 وقد أنشأ هذه الجمعية الطاهر علي شريف وقام بإنتاج عدة مسرحيات منها "**الشفاء بعد العناء ذات فصل واحد وهذا عام1921 كما كتب أيضا مسرحية قاضي الغرام عام 1922 في أربعة فصول علاوة على مسرحية بديع في ثلاثة فصول وذلك سنة 1924 "[2]**

1-عبد الناصر حسو–المسرح بين العولمة والعلمية –مجلة بيان الثقافة –13 أوت 2000 –عدد31.
***- المطربية :مدرسة لتعليم الموسيقى العربية أسسها اليهودي قفيل عام 1911.**
****- باش طارزي : مغني وممثل مسرحي ولد عام 1899 – توفي عام 1986.**
*****- علالو : هو علي سلالي ولد عام 1902 – توفي عام 1992 ممثل و مؤلف مسرحي .**
******- دحمون : كاتب و ممثل مسرحي جزائري.**
*******- طاهر علي الشريف : كاتب مسرحي جزائري.**
2- بوعلام رمضاني –المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر –المكتبة الشعبية –المؤسسة الوطنية للكتاب –دت- ص13

وعلى الرغم من زيارة فرقة جورج الأبيض للجزائر وتقديمها لمسرحيتين هما شهامة العرب وصلاح الدين الأيوبي، إلا أن الاهتمام بهما اقتصر على نخبة من المثقفين والأدباء وفي هذا يقول "باش تارزي "عن هذه العروض ومدى تجاوب الجمهور معها "**لقد حضر جورج ابيض مع فرقته ليعرض مسرحيات بكورسال الجزائر في شهر ابريل أو ماي لقد قدم مسرحيتين دراميتين شهامة العرب وصلاح الدين الأيوبي وعلى الرغم من الدعاية القوية التي قامت بها مجموعة من هواة المسرح بالجزائر لم تستطع أن تجلب إلا 300 مشاهد في العرض الأول وليس أكثر من 200 في الثاني ولقد حضر معه 23 ممثلا** "[1]

وقد رجح بعض المؤرخين أمثال سعد الدين بن شنب "**أسباب عدم تأثر الجزائريين بزيارة جورج ابيض وفرقته إلى وجود صعوبة في إعلام الجمهور وذلك لندرة الصحافة المكتوبة بالعربية مع وجود القاعة بعيدة عن أحياء الجزائريين مع انعدام تعود الجزائريين الوقوف أمام لوحات الإعلانات واعتبارهم المسرح مؤسسة بعيدة عن الدين والقيم والتقاليد** "[2] وهذا دليل على أن الشعب الجزائري حديث العهد بالمسرح ونظرا لظروفه المعيشية القاسية من

---

[1]–mahieddin beechetarzi –mémoires-T1sned- Algerie1968-p40

[2] -voir-saad addin bencheneb-le theater d'alger-revue africaine-n 77-1935-p74.

استعمار وظلم وقهر فهذه المسرحيات التي قُدمت لم تكن تلب حاجيات ومتطلبات حياته الاجتماعية.

أما الفرقة الثالثة التي زارت الجزائر وهي فرقة " عز الدين " المصرية التي تلت زيارة فرقة جورج أبيض وذلك عام 1922 فقامت بعرض مسرحيتين لوليام شكسبير مترجمة إلى العربية وهما" يوليوس قيصر " و"وروميو وجولييت " بمسرح الكورسال " **ثم جاءت زيارة فاطمة رشدي عام 1932وفرقتها حيث قدمت مسرحيتين هما صراع كليوباترا ومجنون ليلى باللغة العربية للشاعر أحمد شوقي على مسرح الأوبرا**"[1].

3- *تأثير الزيارات على الجمهور الجزائري:*

لقد كان لهذه الزيارات تأثيرا واضحا على بعض كتاب المسرح باعتبار أن هذه الزيارات كانت دعما وتحديا بإخراج المكبوتات في صور أعمال مسرحية ،بحيث قدم الطاهر علي شريف أعمالا من إنتاجه هي خديعة الغرام والشفاء بعد العناء التي عرضت سنة 1923 بدار الأوبرا بالعاصمة وكان أخر ما قدمه "**مسرحية بديع وهي مأساة من ثلاثة فصول يعرض فيها المؤلف الأيام الأخيرة لحياة سكير مبرزا الأضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول وقد عرض الفصل**

[1] **Voir-bechtarzi-op-cit-p10.**

الأول في قاعة L'athénée وعرضت المسرحية بأكملها في المسرح الجديد عام 1924"[1]

ثم تأسيس جمعية "الآداب والتمثيل العربي"والتي قدمت سنة 1926 عدة عروض مسرحية منها مسرحية "جحا " من تأليف علالو ودحمون ولعلها أول مسرحية فهمها الجمهور الجزائري وتذوقها إذ تناولت هذه المسرحية وضعية الجزائري وهو تحت وطأة الاستعمار الفرنسي بصورة هزلية، وتعتبر هذه السنة بداية المسرح الجزائري الشعبي الناطق بالعامية وذلك لتحقيق الاتصال بفئات الشعب.

كما شكل التراث المسرحي الغربي مصدرا هاما من مصادر الكتابة المسرحية عند العديد من الكتاب الجزائريين في هذه الفترة ،وهذا ما يبرر انتعاش حركة التعريب والاقتباس وبخاصة من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي"**منذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجؤا إلى التعريب والاقتباس من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص** "[2]

وعلى الرغم من تأثر بعض كتاب المسرح الجزائريين بالأدب الفرنسي إلا انه لم يكن مؤثرا خارجيا مباشرا على ميلاد المسرح الجزائري الأصيل فإنّه على

---

[1] -saad addin benchneb-op-cit-p74

[2]- عثمان بوقطاية –رواية عطيل في المسرح البلدي –مجلة هنا الجزائر –ع 01–ماي 1952–ص19.

الأقل ولّد فكرة المسرح لدى النخبة المثقفة الجزائرية وتخمرت تلك الفكرة في أذهانهم للبحث عن مسرح عربي جزائري، وهذا لم يتحقق إلا بعد تلك الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية العربية خاصة الفرق المسرحية المصرية كفرقة جورج أبيض.

إن للمثاقفة دور في مواكبة الحركات الفكرية والاطلاع على الثقافات الأجنبية فينتج عنه الاستلهام والإبداع الفكري " **ينبغي أن نستلهم هذا التراث العالمي بوعي ومعرفة وإدراك لأهمية هذا التفاعل لإبداع وخلق ما يتوافق وينسجم مع الواقع والروح المميزة لكل شعب من الشعوب** «[1].

4- بوادر الترجمة في المسرح الجزائري :

تعد الترجمة نشاطا إنسانيا عالميا لما لها من دور فعال في لنشر الثقافات وإثراء النشاط الفني في جميع أنحاء العالم لكن في الحقيقة هناك صعوبة بالغة في نقل الأعمال الفنية من لغة إلى أخرى وقد عرف الفن المسرحي العربي هذه الترجمات التي كانت سببا في فك العزلة عن المسرح العربي "**فلهذا اهتم الأدباء بالترجمة وانكبت جهودهم على المسرح الفرنسي والانجليزي والايطالي** "[2] والمسرح الجزائري مثله في ذلك مثل غيره من

[1] –وطفاء حمادة –تأصيل المسرح العربي –إشكالية التنظير والممارسة –مجلة الطريق –ع 04–نوفمبر 1993–ص163.
[2] – د.محمد يوسف نجم –المسرحية في الأدب العربي الحديث – ط3 –دار الثقافة بيروت – 1980–ص55.

المسارح العربية عرف حركة الترجمة للنصوص الغربية مثل أعمال شكسبير وراسين وكورني وموليير وغيرهم "**وإذا كان الجزائريون لم يقتدوا بالمسرح الفرنسي في تلك الفترة فإنّ ذلك لا ينفي أثيره على المسرح الجزائري لاسيما بعد أن نطق باللهجة العامية ابتداء من سنة 1926 فمنذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجؤا إلى الترجمة والاقتباس من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص** "[1]

ومن بين هذه المسرحيات المترجمة: مسرحية عطيل لوليام شكسبير ترجمها توفيق المدني ومسرحية عدو الشعب للكاتب النرويجي ابسن .

أما فترة ما بعد الاستقلال فقد شهد المسرح الجزائري موجة من الترجمات محاولة من الكتاب المسرحيين النهوض بالمسرح الجزائري وتطويره فجاءت هذه الترجمات في أغلبها من المسرح الغربي، " **فقد قدّم المسرح الجزائري لعدّة مؤلفين مسرحيين أجانب أمثال:**

بريخت غوغول كالدرون شكسبير وغيرهم "[2].

[1] – **عثمان بوقطاية – م س– ص 20.**

[2] –**مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر 1982 –ص45.**

ولذلك فالتأثير الغربي ملحوظ دوما ومن اجل فهم التأثير الغربي على أشكال معينة من الدراما الجزائرية خلال فترة 75/65 ينبغي عرض القنوات الثقافية التي عن طريقها نفذ التأثير الغربي

5- مسرحيتي ترويض الشرسة *:لوليام شكســـــبير ← المـــــرأة المتمردة**:لمصطفى قزدلي

الملخص العام :

يقرر الأب بابتيسيا ألا يزوج ابنته الصغرى إلا إذا تزوجت الكبرى الشرسة الطباع وذلك على الرغم من وجود المعجبين" ببيانكا" الأخت الصغرى" لكترينا "الشريرة إلى أن يصل خبر طباع "كاترينا" إلى بتريشيو الذي ترك بلده للبحث عن زوجة تشاركه فقبل الزواج من "كترينا "

على الرغم من علمه المسبق بطباعها الشرسة فيقوم بخطبتها من والدها هذا الأخير الذي لقي إقبالا لهذا العرض فيتم تحديد موعد الزفاف في ذلك اليوم يأتي" باتريشيو" وهو يرتدي ثيابا رثة يمتطي جواده ويقوم بخطف العروس "كترينا "إلى مزرعة بعيدة إذ يستطيع أن يجعل منها إنسانا مطيعة وطيبة ويمحي عنها طبع الشراسة وبعد مدة يعزمان لزفاف البنت الصغرى "بيانكا"

***- وليام شكسبير – ترويض الشرسة / ترجمة : محمد عوض محمد / مراجعة محمد شفيق غربال و محمد بدران – جامعة الدول العربية – دار المعارف / مصر – 1968.**

****- مصطفى قزدلي – المرأة المتمردة – مطبوعات المسرح الوطني الجزائري – الجزائر 1965.**

من "لوسنتير" – فيفاجأ الجميع بطباع "كترينا" التي تغيرت تماما ويرجع الفضل في هذا التغير الايجابي إلى زوجها باتريشيو .

موضوع المسرحيتين

هي دعوة إلى كيفية التعامل مع المرأة مع إظهار واجباتها وما عليها من حقوق تجاه الزوج وكيفية التعامل معها بأسلوب لائق كما أنها تبين أن الإنسان مهما صدر عنه من أعمال وتصرفات سيئة إلا أنه يحمل في طيات نفسه بذور الخير نراها مكبوتة تبحث عن من يوقظها فموضوع هذه المسرحية إنساني بالدرجة الأولى لاهتمامه الكبير بكيفية التعامل بين الأفراد في مجتمعاتها .

كلتا المسرحيتين لهما نفس المضمون والحكاية ألا وهو ترويض امرأة وجعلها تتخلى عن طباعها الشرسة وتحويلها إلى امرأة طيبة من خلال المعاملة الطيبة والحسنة التي يقدمها الزوج لزوجته.

في مسرحية ترويض الشرسة نجد شكسبير يشبع نصه بأمثلة تصور لنا الشراسة التي وصلت إليها كترينا بحيث يشبهها بشخصيات أسطورية " **ولتكن في البشاعة أختا لصاحبة فلورنتيس * بل فلتكن في كبر سن سيبل ** أو شراسة اكسانثيبي *** زوج سقراط ونحسها ...**"[1].

[1] –وليام شكسبير –ترويض الشرسة –ص248.

*– فلورنتيس : بطل قصة من قصص الألغاز في القرون الوسطى – أنظر م.ن : ص 248.

**– سيبل : شخصية يقال أنها كانت نبية ظهرت في القرن 7 قبل الميلاد – أنظر م ن : 249.

***– اكسانثيبي: زوج سقراط فيلسوف اليونان – أنظر م ن : ص 249.

أما في مسرحية المرأة المتمردة فقد قام المترجم بحذف هذه الأسماء الأسطورية المستوحاة من التاريخ القديم كما أنه جعل الحوارات بالعامية وترجمة العبارات حرفيا فلا يحدث أي تغير على المعنى ولم يعد أن يكون الحوار في حد ذاته إلا ترجمة للنص الأصلي .

ترويض الشرسة وليام شكسبير	المرأة المتمردة مصطفى قزدلي
السيدة (الغلام) : كيف حال مولاي الكريم ؟ **الصعلوك** : والله إني على خير حال فهنا وفرة من المرح والسرور أي زوجي ؟ **السيدة** : ها أنا ذي يا مولاي بماذا تأمر ؟ **الصعلوك** : أأنت زوجي ؟ لخدمي أن يقولوا مولاي ولكن أنت إني زوجك [1]	**الغلام** : كيفاش راه مولاي العزيز **سلاي** : لاباس الحمد لله هنا الدعوة غاية وين راها مرتي **الغلام:** ها أنا يا مولاي ماذا تريد مني ؟ **سلاي** : إذا أنت مرتي علاه ما تقوليليش راجلي كيما جميع النساء ؟ خلي الخدام ينادولي العزيز أما أنت لالا عيطيلي راجلي برك [2]

هذه الحوارات جاءت كل منها في بداية المسرحية التي مهد بها كل من المؤلف والمترجم للدخول إلى أحداث المسرحية فقد أخذ قزدلي من العامية تعبيرا عن شخصياته التي وظفها في مسرحيته فنجده أيضا يحافظ على أسمائها بحيث غير فيها الحروف ليختلف النطق بها .

---

[1] –م س– ص223.
[2] – مصطفى قزدلي – المرأة المتمردة – ص06.

ترويض الشرسة	المرأة المتمردة
هور تنيسيو : أخشى يا سيدي أن زوجك لن يجد معها التوسل مهما بذلت من جهد والآن أين زوجي **بيوندللو** : تقول يا سيدي انك أعددت لها سخرية محبوكة متقنة ولذلك فإنها لا تأتيها وإنما ترجوك أن تذهب أنت إليها . **هور تنيسيو**:إني لا عرف جوابها [1]	**أرطنسيو** : هدا من غير شك ..لكن راني خايف عليك أنت أيوة وين راهي زوجتك ؟ **بينديلو** : قالت لك يا سيدي بلي هذا التمسخير ما تحبوش وما تجيش وإذا كاش ما عندك تقولها روح ليها. **أرطنسيو**: راني عارف الجواب [2]

هذه الأمثلة من الحوارات تبين أن المترجم أخذ النص كما هو بنفس الحكاية بنفس الموضوع ونفس الشخصيات بلغة عامية كما نجد أيضا تقليص من حجم النص .

ومن هنا نقول إن هذه المسرحية لم يخضعها مصطفى قزدلي للترجمة الحرفية بل اقترب منها قدر الإمكان بتبسيطه للغة كي تتلاءم مع المستوى اللغوي والفكري للمتلقي مع الحفاظ على المضمون الذي يحتويه النص الأصلي .

[1] –وليام شكسبير – م س– ص 384.
[2] – مصطفى قزدلي – م س – ص 64.

كما أن الشخصيات لم تتغير في المسرحية المترجمة فبقيت كما هي في المسرحية الأصل إذ لم تتغير أسماؤها وفقا للبيئة الجزائرية فحافظت على أسمائها الأصلية إلا لغتها المترجمة مما جعلها بعيدة عن الطابع الجزائري وغريبة عن المتلقي نفسه .

إن كل نص مسرحي يحمل مكونات سوسيوثقافية ترسخ انتمائه وتعبر عن قضايا المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب ،فانتقال أي نتاج مسرحي من بيئة إلى بيئة أخرى تختلف تماما من حيث اللغة والثقافة وحتى المنطلقات الفكرية وبالأخص إذا كانت الترجمة هي الوسيط في نقل هذا النتاج المسرحي ،فالحديث عن المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري يتطلب بالضرورة البحث في علاقة الترجمة بالتأثر الغربي فهناك ارتباط وثيق وعلاقة طردية بينهما فهذه التأثيرات لم يكن من الممكن استقبالها ما لم تكن هناك تربة صالحة وظروف متاحة لاستقبال تلك الأعمال المسرحية التي لا تنتمي إلى ثقافتنا، فالتأثر إذا هو من الأسباب التي جعلت مصطفى قزدلي يترجم عن شكسبير باعتبار هذا النص الغربي الغني بالأفكار و المواقف والجوانب الاجتماعية التي تهم الإنسانية وأيضا لما يحويه من فكرة الدعوة إلى تميز أسلوب التعامل مع المرأة في إظهار واجباتها اتجاه الزوج والتعامل الحسن بين الأفراد فالموضوع إنساني بدرجة كبيرة ،فيه من العمومية ما يجعله يوافق المجتمعات باعتبارها تركيبا إنسانيا

وفيه من الخصوصية ما يسهل للمترجم تخصيص ما ترجمه لمجتمعه سواء من حيث أسلوب الحوار واهتمامات المجتمع وكذا إدخال سمات الطابع الجزائري بأسلوب حواري يتضمن بعض الألفاظ المحلية التي يتميز بها هذا المجتمع .

المبحث الثاني : *الاقتباس في المسرح الجزائري*

1- *تعريف الاقتباس :*

لغة:

"مأخوذ من قبس . القبس : النار والقبس الشعلة من النار واقتباسها الأخذ منها قوله تعالى" بشهاب قبس" . القبس الجذوة وهي النار التي تأخذها في طرف عود والقابس هو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس "[1]

فالاقتباس هو أخذ الجزء من الكل واقتبس فلان علما استفاد منه أيضا نجد "**في حديث العرباض : أتيناك زائرين ومقتبسين أي طالبي العلم "[2]**

ومنه أنه من أخذ العلم من عالم فهو مقتبس علما " **والقوا بيس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون ،وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه أي علمناه واقتبسنا فلانا فأبى أن يقبسنا أي يعطينا نارا وقد أقبسني إذا قال : أعطني نارا وقبس العلم واقتبسته فلانا "[3]** وهذا يعني أن كل ما أخذ من معظم الشيء يقال عنه اقتباسا والاقتباس عند البديعيين هو أن يتضمن الكلام نثرا كان أو نظما شيئا من القرآن أو الحديث النبوي فمن الأول :

وعِندَ النومِ قُلتُ لمُقلتيه وحُكمُ النَومِ في العينين جَارِ

---

[1] – ابن منظور افريقي المصري – لسان العرب – دار صادر –بيروت المجلد السادس –د ت –ص167.
[2] – ابن منظور –لسان العرب –المحيط من ق إلى ي معجم لغوي علمي – المجلد 03–إعداد وتصنيف :يوسف الخياط – دار لسان العرب –بيروت –لبنان – ص 06.
[3] – م ن – ص 06.

تَبارِكَ من تَوَفاكُم بِلَيــلِ ويَعلَمُ ما جَرَحتُم بالنَهَـــــارِ

ففي البيت الثاني اقتباس من سورة الأنعام حيث يقول الله تعالى " **وهو الذي يتوفاكم بالليل ويعلم ما جرحتم بالنهار** "[1] ومن الاقتباس أيضا في ميدان الشعر نوع يسمى " **العقد وهو أن يأخذ الشاعر كلاما منثور فينظمه بأن يزيد عليه أو ينقص منه حتى ينطبق على وزن الشعر**"[2].

<u>اصطلاحا:</u>

"**يقصد بالاقتباس adaptation إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى المسرحية** "[3].

فالاقتباس مصطلح استخدم لسنوات عديدة في مجالات الأدب والمسرح والسينما "**فيما يخص الكلمة في حد ذاتها قديمة منذ 1539 يعود مصدرها الأول إلى اسم لتيني النشأة واستخدامها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء متأخرا وذلك حتى سنة 1885 وكان بداية لابد منها حيث أنه جاء لحاجة وهي التميز بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة فمثلا ترجمات durcis لأعمال شكسبير تعتبر اقتباسا**"[4].

---

[1] –القرآن الكريم –سورة الأنعام –الآية 06.

[2] –بطرس البستان –محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية –مكتبة لبنان –ط2–ساحة رياض الصلح بيروت 1987–ص244.

[3] –مجدي وهبة –كامل المهندس –معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مكتبة لبنان 1944–1984–ص56.

[4] – **j.p beamar chais daniel cauty alain ruy-dictionnaire des litteratues de langue Française-ouvre publie avec le concours de centre national des lettres –pari 1948-ibsn –p 11.**

كما أن مصطلح الاقتباس يندرج ضمن مصطلح التضمين بحيث يكون نص وليد نص آخر " **إنها عملية مخاض لنص ،أصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار وقد يناقضها وقد تكون لنصين نفس النهاية وربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى وما ينشده من هدف فالكتابة هي إعادة إنتاج مستمرة ودائمة بأشكال وطرق مختلفة و يقضي الأمر إضافة إلى المعنى السابق وزيادة عليه وبهذا تتجلى القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد ولدوره الإبداعي** "[1]

فالتناص بدوره ينقسم إلى نوعين :

" **التناص الظاهر : ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا** "[2] فهذا النوع يكون فيه الكاتب متعمدا الاقتباس من النص المقتبس منه ويقوم عملية الأخذ منه بصورة مباشرة،

أما النوع الثاني فهو : " **التناص اللاشعوري :**

فيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه يقوم هذا التناص في إستراتيجية على الامتصاص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي "[3]

---

[1] - **سوني رحمة –ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري –ص 04.**

[2] – **مفيد نجم –الوعي واللشعور والتناص بين الاقتباس والتضمين**
الموقع الاكتروني :www.elbayan.co.ae/albayan/culturre-2001

[3] - **م س– ص 40.**

فنجد هذا النوع فيه الكاتب لا يعي ولا يتعمد الاقتباس بل تتكون وتتولد لديه الأفكار نتيجة عدة قراءات لنصوص متعددة ومن خلالها يبني أفكاره التي تخدم النص الذي هو بصدد تأليفه.

«الاقتباس معناه أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي ولما كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقلا حرفيا كان الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية إلا أن الكاتب المسرحي قد يبيع لنفسه قدرا من الحرية أعظم إزاء العقدة و الشخصيات والموضوع وذلك بأسلوب الإمكانيات والإجراءات المسرحية"[1]

فعملية الاقتباس لم تقتصر على أمة ما أو عصر ما ،فقد شملت العالم الأوربي والعربي كل سواء فأدى بهم إلى تحويل بعض من القصص والأساطير إلى مسرحيات أضحت تعرض على خشبات المسارح باعتبار الاقتباس أولى الوسائل في الشروع للكتاب المسرحية.

2- " أنواع الاقتباس :

1. اقتباس فكرة
2. اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها
3. اقتباس هيكلي تام مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني

---

[1] – روجرم بسفيلد – فن الكاتب المسرحي –تر جمة :دريني خشبة – القاهرة –أكتوبر 1964–ص345.

4. اقتباس هيكلي جزئي

5. اقتباس ذات وهيئة كاقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوك ومسماها.

6. اقتباس مغزى موضوعي .

7. اقتباس ناقص قد يكون جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله"[1]

إن ظهور عملية الاقتباس بدأت مع البذور الأولى للمسرح فنجد الإغريق أول من اقتبس واستلهم مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة " **فالكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا إذ أن التراجيديات الإغريقية هي عبارة عن مسرحيات مستوحاة من الأساطير الملحمية** "[2] لذا اعتبرت أغلب الكتابات الدرامية تطويرا للأساطير و التراث الشعبي و المسرحيات القديمة، فعلى المقتبس أن يختار المواضيع التي تخدم المتلقي على اعتبار أن المسرح رسالة تتضمن صراعات المجتمع .

---

[1] – ينظر : أبو الحسن عبد السلام –حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف – ط2–مركز الإسكندرية للكتاب ––1993–ص75.

[2] – د. ماري إلياس –د. حنان قصاب حسن –معجم المصطلحات المسرحية – ط1–مكتبة لبنان ناشرون –1997– ص46.

نشأت حركة الاقتباس عند العرب في إطار التفاعل مع المسرح الغربي وبتأثير منه وهو ما أشارت إليه العديد من الدراسات * التي تناولت المؤثرات فجاءت أو مسرحية للنّقاش عام 1847 التي اقتبسها عن موليير في مسرحيته " **البخيل** " فكانت هذه اللبنة الأولى لميلاد المسرح العربي " **قد كان ميلاد مؤقتا للمسرح العربي مجرد انبثاق إلى الوجود ومحاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوربا فاستوردوها** "[1]

من الأسباب التي جعلت كتاب المسرح العرب يقتبسون من الأدب الغربي ،لما يزخر به هذا الأدب من روائع أدبية ألهمت كتاب المسرح وجعلتهم يأخذون منها ،فهي تجلب الرغبة إليها ،لان تلك الكتابات الغنية بالأفكار والمعاني والجوانب الاجتماعية التي تهم أية أمة .

فالكاتب المسرحي المقتبس يعيد سبك العمل الفني بحيث يدخل على النص بعض التعديلات

البسيطة مثل التعديل في الشخصيات وبعض المواقف ثم يطورها في ذهنه تطويرا كاملا يتماشى والمجتمع الذي بصدد استقبال العمل.

---

[1] علي الراعي –المسرح في الوطن العربي –ص69.

***- حياة جاسم محمد – الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها.**

شكّل عامل الاقتباس منعرجا حاسما في الكتابة المسرحية الجزائرية ،باعتبار أن الساحة الفنية تعاني من أزمة في النص من حيث المحتوى و المواصفات الفنية ،ومنه فإن الاقتباس ينتج من التأثر عن طريق النهل .

سأتطرق في دراستي هذه إلى هذا النوع من التأثر الذي عرفه المسرح الجزائري وخاصة في فترة ما بعد الاستقبال وكيف تناولت هذه المسرحيات المقتبسة من طرف المقتبسين من تعديلات و إضافات أجريت عليها وهذا التأثر لم يقتصر على الأعمال الغربية فحسب وإنما راح الكتاب الجزائريون يأخذون من المسرح العربي أمثال توفيق الحكيم ناظم حكمت علي سالم ... وغيرهم .

3- *بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري*

لقد شكل عامل الاقتباس منعرجا حاسما في الحركة المسرحية الجزائرية باعتبار أن الساحة الفنية تعاني من أزمة النصوص ،لذا عرف المسرح الجزائري منذ ميلاده في بداية العشرينات هذه الحركة من الاقتباس على يد علالو و دحمون عام 1926 بمسرحيتهما " - **جحا** - **من ثلاثة فصول وعرضت على مسرح كور سال بالعاصمة** "[1] إذ يتناول موضوع هذه المسرحية وضعية الجزائري تحت وطأة الاستعمار الفرنسي ويتم تقديمها

[1] – **sellai ali –laurore du théâtre algérien –oran 1982-p16.**

بصورة هزلية، حيث اتجه كل من باش تارزي وعلالو إلى الاطلاع عن المسرحيات العالمية والاقتباس منها مثل مسرحية جحا لعلالو عن طبيب رغم أنفه لموليير ،أما باش تارزي فقد أخذ عنده الاقتباس نوعا من الإبداع ،فكان يأخذ الفكرة ويصبغها بالطابع الجزائري ، حيث يقول مصطفى كاتب "**إن عبقرية باش تارزي تكمن في الاقتباس لأنه بالنسبة إليه نوع من الإبداع ،فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية ،فقد اقتبس مسرحية (سليمان اللوك) من مسرحية (مريض الوهم)لموليير ،و(المشحاح) عن البخيل وغيرها من المسرحيات لنفس الكاتب**"[1]

بعد ما كانت المسرحيات قبل هذا التاريخ تعرض باللغة العربية الفصيحة نتيجة التأثر بالزيارات التي قام بها المسرحيون العرب في تقديمهم للمسرح بالفصحى .

"**فمع إبداع مسرحية جحا لعلالو أصبح المسرح الجزائري يعبر بالعامية فسجلت هذه المسرحية بداية منافسة حاضرة وفاعلة بين الفصحى والعامية**"[2]

---

[1] - علي الراعي – م س – ص 476.

[2]– roselyne baffet (tradition théâtrale et modernité en Algérie-édition l'harmattan 12 avril 1985 pari –p31.

ولعلها أول مسرحية فهمها الجمهور الجزائري وتذوقها بحكم قربها من الجمهور لغة ومضمونا فكانت هذه المسرحية سببا في تعريف الشعب بهذا الفن، فأصل هذه المسرحية حسب قول علالو " **أكيد إن مسرحية جحا فيها التشابه مع – طبيب رغما عنه – لموليير ولكن في حقيقة الأمر إني استوحيتها من قصص العصور الوسطى للغرب و بالضبط من – le vilain mire – ومن حكاية – قمر الزمان – ومن قصص ألف ليلة وليلة** "[1] فأضفى علالو بعض التغيرات على مستوى الشخصيات و الأحداث و اللغة التي كتب بها المسرحية فكتبها بالعامية بحيث غير شخصيته– بنت الملك – إلى شخصية –ابن السلطان ميمون – مما أدى به إلى بعض التغيرات على الحكاية الأصلية لتصبح قريبة من الجمهور الجزائري سواء من الناحية اللغوية أو على مستوى لأحداث ،حيث غير علالو شخصية بنت الملك إلى شخصية ابن السلطان ميمون ،كما أدخل شخصية الجار النمام "مامين"، إضافة إلى بعض التغيرات البسيطة على الأحداث التي لا تمس البناء الدرامي ، مثل حذف الحيلة التي استخدمها levilain مع أهل المدينة حين جاءوه يطلبون منه أن يعالجهم ،وكذا تغير الطريقة التي أشفى بها الطبيب بنت الملك ،ما فعله جحا مع ميمون يشبه ذلك الذي قام به

-2-Allalou(l’aurorr du theater algérien 1926-1932-centre de recherche et d’information documentaire en sciences social et humaines-unversistè d’oran –cahiers du C.D.S.H1982-p47.

"طبيب رغم أنفه"لموليير مع بنت السيد المريضة ،التي كانت تحب شابا ،وعند ما يرفض والدها تزويجها منه تتداعى بالخرس ،فحدث الشيء نفسه مع جحا ،فقد غير علالو في اقتباسه شخصية بنت الملك ، والى جانب هذه المسرحية نجد مسرحية أخرى وهي مسرحية – زواج بوعقلين – التي قدمتها فرقة زاهية، وقام فيها رشيد قسنطيني لأول مرة بدور مقيدش التابع الأمين لبوعقلين "**عرضت المسرحية في شهر أكتوبر 1926و مر الفصل الأول بسلام و قد ضحك الجمهور من كل قلبه ويأتي مشهد القاضي الذي يسأل الشاهد في الأول يجيب القسنطيني بكل وضوح لكنه يندفع في الثاني فلا يراعي النص ويبدع ويبالغ ويرتجل وكأنه يعرف المسرحية على نحو عجيب**"[1]

والمعروف عن رشيد القسنطيني أنه موهوب بالفطرة في فن الإضحاك أو الهزل ،فنجاحه العظيم تمثل خاصة في الأدوار الهزلية لا في الأدوار الجادة وهناك خاصية أخرى هي شخصية محي الدين باش تارزي الذي لم يكن يؤلف بل كان يقتبس من الآثار المسرحية العالمية فكان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية حيث قالت عنه صحيفة الجزائر الأحداث " **هدف باش تارزي لم**

1-bechtarzi Mahieddine-mémoires-tome 1-p 72

يكن تجاري وكل مسرحياته تبين أنه كان يطمح إلى هدف وحيد وهو الرفع المعنوي و لأخلاقي للمسلمين"[1]

جدول لبعض المسرحيات المقتبسة خلال هذه الفترة[2]

اسم المسرحية المقتبسة	المقتبس	السنة	النص الأصلي	المؤلف
جحا	علالو	1926	طبيب رغما عنه	موليير
زواج بوعقلين	علالو	1927	ألف ليلة وليلة	موليير
ابن عمي الاسطنبولي	قسنطيني	1929	Ma cousine varsovie	لويس فارنيل

كانت عملية الاقتباس تمس بعض التغيرات الطفيفة، لا سيما على مستوى اللغة التي وضعت فيها العامية، كذا أسماء الشخصيات مع تغير على مستوى الأحداث

[1] الجزائر الأحداث ع 19/805-25مارس 1981-الجزائر.
[2] - أحمد بيوض : المسرح الجزائري بين 1926- 1989 - مطبعة الجاحظية - الجزائر - د ت - ص .114

،وذلك لبناء نص مسرحي يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري، إذ كانت تصور الواقع الاجتماعي في مضامينها بكل صراعاته ، من آفات اجتماعية استفحلت فيه.

"بالرغم من الطابع الاجتماعي الذي اكتسته هذه المسرحيات العامية فإنها كانت تخضع في عروضها إلى أشكال تجعلها أقرب من سكاتش أو الفارس منه إلى الكوميديا الحقيقية و السبب في ذلك كما يراه الباحثون يرجع إلى الأسلوب الكوميدي المضحك الذي كان يلجأ إليه كل من علالو ودحمون لا سيما رشيد القسنطيني الذي كان غارقا في نوع يشبه إلى حد بعيد كوميديا ديلارتي"[1]

ومن خلال أعمالهم يظهر عامل التأثر بالأخر – الأدب الغربي – في النصوص المسرحية .

لقد عالج المسرح الجزائري في هذه الفترة بعرض مواضيع لها علاقة بالحياة الاجتماعية مثل تنازع الأشخاص واهتماماتهم وعلاقاتهم الاجتماعية، **"وذلك بغرض التوعية وتوضيح المواقف كي ينتهي المتلقي بوعظ وإرشاد يحثه على العمل من أجل التغير كمسرحية – عنتر الحشايشي – و – بو برمة – و – زغيربان و شويطر –كل هذه المسرحيات تخدم الحياة الاجتماعية**

–[1] – ميراث العيد – م س– ص53.

وحتى المقتبسة من الريبرتوار الغربي أو العربي، فقد كان المقتبسون يدمجون خلاله أفكارا و مواضيع مستوحاة من معاناة المجتمع الجزائري "[1]

كما اقتبس باش طارزي بعض مسرحياته من موليير وهي:

- سليمان اللوك عن مسرحية malade inraginaire
- المشحاح عن مسرحية L'AVARE
- المجرم عن مسرحية TARTUFFE
- عواز الزقطي عن مسرحية 1LES FOURBERIES DE SCAPIN

لقد شكل المسرح في هذه الفترة محاولة التحرر الثقافي بحيث كان يسعى لإيجاد جمهور، وإعطاء طابع خاص لنفسه حتى يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية ،مع محاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي وإذا نظرنا إلى مجمل هذه الأهداف، نجدها تعكس الواقع الاجتماعي المعيشي بمضمون ثوري ،ولغة شعبية بسيطة واللجوء إلى الاقتباس من النصوص المسرحية العالمية وإعطائها الطابع الجزائري، بوصفها وسيلة لفضح الاستعمار وتجسيد المشاكل الاجتماعية "**ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية شهد المسرح الجزائري نوعا من الركود بسبب الحرب مما نتج عنه انقطاع بين**

[1] – سوني رحمة – م س – ص53.

المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الفرنسية على كل نشاط الأحزاب السياسية والجمعيات "[1].

فتشديد الخناق على المسرح من طرف الاستعمار الفرنسي يرجع السبب فيه إلى الدور التوعوي الذي كان يقوم به المسرح الجزائري آنذاك، وبعث الروح الوطنية في نفوس الجماهير "**وكان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن وكان في مستوى الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري** "[2] ولكبح جماح الدور الذي يقوم به المسرح قامت السلطات الفرنسية "**بطرد فرقة المسرح العربي من دار الأوبرا بعد أن حجزت أجرة أعضاء الفرقة لمدة ثلاثة أشهر ورغم هذه السياسة التعسفية والرقابة والتحرشات ضد الجزائريين استطاع المسرح الجزائري أن يتحدى كافة العراقيل وأن يشق طريقه ويخوض المعركة والنضال في سبيل الاستمرار، وبالفعل فقد ساهم في تثبيت الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية** "[3] فظهرت خلال هذه الفترة عدة مسرحيات ممزوجة بين المحلية والعالمية ً ،أما المقتبسة منها : مسرحية ً**عطيل**ً لشكسبير مقتبسها توفيق المدني وكذا مسرحية ً**عدو الشعب**ً لإبسن –ً**عنبسة**ً لرضا حوحو

---

[1] – **مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري – ص 15.**
[2] – **بوعلام رمضاني – المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – ص19.**
[3] – **مخلوف بوكروح – م س –ص 16.**

عن فيكتور هيجو ومسرحيات موليير ًالبرجوازي الظريفً –الأثرياء الجدد للسوق السوداءً .

4- المسرح المقتبس أثناء الثورة

بعد اندلاع الثورة اضطر المسرح الجزائري إلى الخروج إلى فرنسا ثم تونس لإتمام رسالته النضالية والتحول المباشر إلى استلهام قيم الثورة ومبادئها وظهرت مسرحيات منها : النور –أولاد القصبة لحميد رايس –الخالدون –دم الأحرار لمصطفى كاتب ولاشك أن الكثير من هذه المسرحيات قد كتبت بالعامية أو الفصحى أو اقتباس مباشر من مسرحيات أجنبية .

"إن فعالية المسرح وحركته تأتيان من خلال دعوته للتغير فهو أداة لا يتحمل إشهارها في وجه التخلف والاضطهاد إلا من يمتلك قضية ومن يستطيع أن يجعل المسرح قضية والمسرح في الجزائر قد تبنى قضايا الشعب فكان أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة في الجزائر من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع ،من خلال القضايا الأساسية للجماهير التي طرحها منذ نشأته إلى يومنا هذا "[1]

لقد لعب المسرح الجزائري دورا حاسما إبان الثورة التحريرية بتعريف القضية الجزائرية للرأي العام ،وتوضيح معاناة الشعب الجزائري .

---

[1] – **ميراث العيد – م س – ص91.**

5- *الاقتباس المسرحي بعد الاستقلال*

شهد المسرح في فترة ما بعد الاستقلال، مرحلة البناء والتشييد فكان عليه أن يقف إلى جانب التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد وقامت على تأميمه واعتبرته مؤسسة "**كما تم إنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان عام 1965**"[1] عالجت مواضيع النصوص المسرحية القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية.

علي سالم ولعلى هذا الجدول يبن لنا بعض المسرحيات المقتبسة خلال تلك الفترة ، الجدول مستنتج من كتاب ملامح عن المسرح الجزائري لمخلوف بوكروح .

عنوان المسرحية	مؤلفها	مقتبسها	مخرجها
الحياة حلم	كالدرون	مصطفى قزدلي	مصطفى كاتب
دون جوان	مولير	بلحلفاوي محمد	مصطفى كاتب
القاعدة والاستثناء	بريخت	بلحلفاوي محمد	مصطفى كاتب

[1] – بوعلام رمضاني – م س – ص 25.

ممثل رغم انفه	موليير	عبد القادر السافري	الحاج عمر
دائرة الطباشير القوقازية	بريخت	محمد اسطنبولي	الحاج عمر
إبليس الأعور	ناضم حكمت	محمد بن قطاف	علال المحب
أنت اللي قتلت الوحش	علي سالم	مصطفى كاتب	علال المحب
حمق سليم	غوغول		عبد القادر علولة
باب الفتوح	محمود دياب		محمد سليم رياض

لقد تناول المسرح الجزائري خلال هذه الفترة عدة قضايا منها مسرحية"غرفتين ومطبخ" "لعبد القادر السافري " والذي كتب" ممثل رغم أنفه"وقضية التميز العنصري في مسرحية "الكلاب" ل "توبي بريلان "التي اقتبسها عنه المرحوم الحاج عمر .

ولعل السمة الغالبة على هذه المسرحيات هو طابعها الاجتماعي ،اهتمت بعدة قضايا تخص المجتمع مثل البيروقراطية والتعلم ،فالمسرحيات المقتبسة آنذاك كانت تتناول مواضيع أبعد عن المجال السياسي وأكتفى المقتبسون بطرح بعض

الآفات الاجتماعية المستفحلة في المجتمع .وبعد فترة تأتي مرحلة السبعينات خاصة بعد تطبيق قانون اللامركزية عام 1972 الذي ينص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران وعنابة وسيدي بلعباس ونظرا لقلة المال والطاقات الشابة في مجال المسرح أدّى إلى شيء من الركود في النشاط المسرحي،وشهدت الفترة عرض بعض المسرحيات المقتبسة التي سبق وأن عرضت من قبل ، مثل مسرحية "القراب الصالحين" و"حمق سليم" و"ياالأخ راك متسلل" "**وأمام قلة الإنتاج وانحصار الاقتباس على الأعمال الأدبية العالمية أصبح هذا المسرح يجتر الأعمال السابقة ويعقد المهرجانات المسرحية لتنشيط الحياة الثقافية** "[1] حتى تكون هناك استمرارية له لهذه النشاطات الفنية.

ولعل الاقتباس أخذ الحظ الأوفر من الإنتاج في هذه المرحلة، ولتتضح لنا هذه العملية ارتأيت أن أدرس مسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة والتي اقتبسها عن غوغول في مذكرات مجنون

6- مسرحية حمق سليم *:عن le journal d'un fou

<u>تحليل المسرحيتين :</u>

<u>**أولا-أوجه الشبه**</u>:المسرحيتين عبارة عن يوميات بطل المسرحية الذي هو **افانوفيتش** في مذكرات مجنون و سليم في مسرحية حمق سليم ذلك

---

[1] – م س – ص71.

*- حمق سليم : لعبد القادر علولة اقتبسها وأخرجها وقام فيها بالدور الرئيسي عام 1972 .

**- le journal d'in fou: كتبت عام 1935 وتندرج ضمن مجموعة كتابات نيكولا غوغول الصادرة تحت عنوان ارابيسك :

Voir : piéce romanes que de nicolai vassilievtch gogol 1835 journal d'in fou.
Le site : f r . encyclopedie . yahoo.com/articles/ma/ma452.po.hotmil.

الموظف البسيط يدّون يومياته لما يجري فيها من أحداث اجتماعية بطريقة نقدية وتهكمية.

<u>البطل</u> : ايفانوفيتش ←—— سليم

هذا البطل يكمن في موظف بسيط فقير ولكنه من عائلة نبيلة ،يكمن عمله في فرز الأوراق ونجر الأقلام للمدير، من كثرة المعاناة جعلته حالما أكثر، وذلك في حبه الشديد لابنة المدير التي كان يترقب كل خطواتها ،وهذا ما أدى به إلى إن يتخيل كلبة السيدة بنت المدير تتكلم وتبعث رسائل إلى أصدقائها فيبحث عن هذه الرسائل ويقرأها، فيكتشف أن كل ما تذكره الكلبة ينطبق على ما يفكر فيه، فمن خلال هذه الرسائل يتعرف على الحياة الخاصة بالمدير وابنته فالمدير، ينتظر ترقية والبنت تنام بالنهار وتسهر بالليل إنها حياة الرفاهية –حياة الطبقة البرجوازية.

أيضا البطل فيها يحلم بوضع اجتماعي محترم من طرف الناس هذا الحلم نتيجة حرمانه فاستخدمه أداة للتعويض عن معاناته ،كما نجد أيضا ارتياده على المسرح والاستهزاء على أولئك الذين لا يشاهدون العروض المسرحية وفي النهاية يصل إلى المملكة التي جلس على كرسي عرشها فلا يحدد مذكراته بأي تاريخ فكل الأيام انساقت معه إلى الجنون .

تتجلى معاناة البطل في حرمانه من النجاح المنتظر من المؤسسة ،ألا وهو الوقار والشهرة وهذا ناتج عن فقره الشديد وعجزه الذي جعله لا يحقق أمنياته ،مما أدى به إلى حقده على زملائه بتدوين بعض الملاحظات الشخصية التي حكم بها عليهم ادعاء منه أنه يعلم بما يختلج في صدور الناس ،فهذا التدوين ليومياته سببها المكبوتات التي لا يستطيع البوح بها ،وخاصة حبه لابنة المدير ،كما نجد صفة أخرى وهي كرهه للكلام مع أي كان وكذا الابتعاد عن الجنس الآخر من خلال معاناة الشخصية البطلة مما أدى بها إلى جنون .

2 – أوجه الاختلاف :

تبدأ المسرحيتان بداية واحدة وتنتهيان بالنهاية نفسها وفق الحكاية نفسها ،إلا أن المقتبس أضفى عليها بعض التغيرات محافظا على البناء العام للمسرحية الأصلية وذلك خدمة لأفكاره .

في مسرحية غوغول يصور لنا معاناة البطل وحياته ويصف بصفة غير مباشرة الانحطاط الاجتماعي والسياسي وجعلها في بوتقة الانحدار والغرق عن طريق جنون موظف آلت حياته إلى القنوط واليأس من الحالة التي يعيشها بداية ببعض التصرفات الغريبة كحبه لابنة المدير واعتقاده في تكلم الكلاب ثم الخوض في الأمور السياسية بين الدولتين ،الانجليز والأسبان كما

يعيب على الاختلاسات والتلاعبات الإدارية والرشاوى التي يُقدم عليها رجال المالية وغُرف الأحوال المادية والمالية إلى أن ينتهي به الأمر بتنصيب نفسه واعتلائه كرسي الملك على الأسبان أما في مسرحية حمق سليم لعلولة فينتهي الأمر بالبطل إلى اعتلائه عرش البيروقراطية ،

يتطرق علولة من خلال شخصيته إلى البيروقراطية والحملات التي انتهجتها الجرائد ضدها

"**...كاين اللي يقول بلي البيروقراطي هو اللي يستعمل الوظيف نتاعه كوسيلة لعمليات تجارية أو اللي يستعمل إطار الإدارة لإغراض شخصية رشوة تدبير**"[1] "**...هذاك اللي في راحة ناعس في الوظيف مدرق على روحه ومخلي الحاشية ماشية معوجة** "[2] فكل الجرائد أضحت كتاباتها عن المملكة البيروقراطية وأن النشاط البيروقراطي متواجد على الساحة "**كاين منه ولكن النظام ماكانش** "[3] ينصب ايفانوفيتش نفسه ملك الأسبان "**اليوم إنه موعد الاحتفال الكبير إسبانيا لديها ملك هذا الملك هو أنا** "[4] وبعد أن يعتلي عرش الأسبان هاهو عرش الأسبان هاهو يعيب على فيليب الثاني الملك القديم حيث يعترف لخادمته الفنلندية (التي أصبحت في حمق سليم والدته) بأنه الملك الجديد بعد أن خافت منه ظانه أنه مثل سابقيه مثل الملوك

---

[1] – عبد القادر علولة – حمق سليم –المسرح الجهوي وهران –1972–ص15.

[2]– م ن – ص15.

[3] – م ن – ص–15.

4-Nicolas Gogol-le journal d'fou –tradution Gustav Aucauturier-èdition Gallimard-pari1966-p183.

"**لقد أوجست مني خيفة لأنها ظنت أن كل ملوك إسبانيا يشبهون فيليب الثاني**"[1] ثم يود القيام بأمور الدولة وهو في مستشفى المجانين" **أردت القيام بشؤون الدولة فاكتشفت أن الصين والأسبان هما مجرد أرض واحدة وجهلنا هو الذي جعلنا نعتبرهما دولتين مختلفتين** "[2] لقد أصبح يمتلك بحرا من الخيال والهلوسة ،فبعد شكه بتكلم الكلاب والرسائل التي كانت تبعث بينهم حلق بعيدا في غيابات الأحلام معها مصورا بذلك حالة المنزل وغرفة ابنة المدير التي يحبها، ثم يجعل اسبانيا موحدة مع الصين ، ثم يؤلف حكاية خيالية غريبة عن أرض الواقع، يتوقع حصول ظاهرة أن "**الأرض ستتربع فوق القمر** "[3] وأن الأنوف كلها اختارت العيش على سطح القمر وذلك نتيجة التلوث الحاصل على الأرض "**لم نعد نرى أنوفنا لأنها موجودة كلها على سطح القمر** "[4] ،ثم اتهامه لفرنسا أنها هي السبب في الكوارث التي تحدث في العالم و لكن وراءها يد مدبرة هي إنجلترا "**انجلترا سياسية كبرى إنها تحاول التسلل في كل الأمكنة الجميع يعلم أنه عندما تستنشق انجلترا فإن فرنسا تعطس** "[5]، وهكذا نرى أن غوغول جعل من شخصيته البطلة تائهة

1-ibid-190.
2-ibid -190
3- ibid -195
[4]- ibid -195.
5- ibid 197

في الأمور السياسية والدولية والتغيرات الكونية فكل أنظمة الحكم لاتعجبه والاحترام الذي يكنه لمديره جعل منه إنسانا طموحا إلى التسلط ،بحيث جعله يحلم بالملك الذي به يستطيع أن يسخر من مديره ،و أصبح يرى بنت المدير صوفيا صنيعة شيطان .

أما علولة فقد جعل من شخصيته ملكة على البيروقراطية "**اليوم راه كبر للبيروقراطيين المملكة البيروقراطية وجدت ملكها ..الملك ذاك هو أنا..**"[1] فيجعل سليم لمملكته شعارا أبيض ،ولعل هذا القناع الذي يختبئ وراءه أصحاب النفوذ الاستغلاليين لمناصبهم دون أداء واجبهم ،ثم يتحدث سليم عن الاقتصاد إلى أن يقرر بأن الكتابة يجب أن تكون في مملكته عن طريق قلم الرصاص مما يتيح استخدام الورق مرتين أو ثلاث مرات ،إضافة إلى ذلك فهو يعيب على البيروقراطيين الذين يصفهم باللهفة والطمع والاستغلال ،أما في مملكته فسيوفر فيها ما يريح الشعب " **في مملكة البيروقراطية الطاعة والإخلاص هم القيم الأساسية** "[2] ولكن على الرغم من الأحلام والأوهام التي كان يعيشها من استقرار وقيم نبيلة يراها في مملكته هاهو يصارح أمه قائلا "...**أمي راسي أمي عاهدتك وما وفيتش بالعهد ...شؤون المملكة**

[1] عبد القادر علولة – حمق سليم – ص16.
[2] – م ن – ص21.

لهاوني الملك راب يا أمي الملك راب "[1] ومن بين الإضافات التي قام بـــها علولة على مستوى الأحداث هي علاقة الحب بين كلبة السيدة رجاء لوبانة وعتيق كلب الشارع فيتخيل سليم هذا الحوار بينهما يقول عتيق للوبـــــانة "**علاقتنا مابقات لها معنى الجو اللي أنت عايشة فيه بورجوازي والحــــي نتاعكم ما بقيتش ندور بيه** "[2] وهذا الحوار هو ذاك الحب الذي يبديه لرجاء تلك المرأة التي تنتمي إلى الطبقة البرجوازية ،فقد ترجم إحساسه على لسان عتيق وهو فقير وحبها له مستحيل ، جعله يهيم في بحر الخيال الذي ينسيه حقيقة واقعه ومعاناته في الحياة إلى أن ينتهي به المطاف إلى مستشفـــى المجانين .

لقد طرح علولة عدة أفكار من خلال البناء العام لهذه المسرحية ذات البطل الواحد،حيث أشار إلى عدة مشاكل يعاني منها المجتمع الجزائري "**خرجت من الشارع المركزي عيني تلاقات مع عين سي عثمان ، موظف معانا ....هو في هذه الأيام مريض ،ودافع للإدارة ورقة الطبيب....شافني وشفته ،دور وجهه وقطع للجهة الأخرى وأنا حطيت راسي ....لو تلاقينا كان يقول لي راني خارج من عند الطبيب ولو هاز معاه قفة خضرة ....ماعلينا المهم أحنا خارجين على القانون وبعاد على الإدارة**"[3]

---

[1] – م س– ص 21.

[2] – م ن– ص 22.

[3] – م ن – ص 01.

إنها تصوير للتلاعبات عل الإدارة التي ينتهجها بعض الموظفين لمخالفة القانون الداخلي ، والادعاءات الكاذبة هروبا من الواجب العملي.

إضافة إلى هذا تحدث عن الفوارق الاجتماعية والتلاعبات الإدارية وذلك حينما يتكلم عن الكاتب العام قائلا"**واش حاسب روحه السي الكاتب العام ؟وهو قريب للمدير....الخلصة نتاعه هي اللي منفخاته،باش فايتني ....عنده علاقات متينة مع السي فلان ،ويعرف الوزير الفلاني...**"[1]

جعل علولة في شخصية سليم صفة الغيرة من الآخر ،وكذا الحط من قيمة زملائه في العمل ،وخاصة من يعلوه مرتبة وأجرا.

لقد ركز علولة من خلال عملية الاقتباس لمسرحية مذكرات مجنون على البيروقراطية وجعلها هي أساس الفكرة للمسرحية المقتبسة ،كالفوارق الاجتماعية والتلاعبات الإدارية فأراد من خلالها التغير في الواقع ، كما كشف لنا ممارسة القهر بنوعيه المادي والفكري للطبقة الكادحة استطاع علولة أن يبني أفكارا ويورد إسقاطات لها في المجتمع ، من خلال علاقات "سليم " سواء مع المدير أو مع الموظفين ،ورجاء وحتى الكلاب فيما بينها.

إنها ثورة صارخة تنتقد البرجوازية ،فنجد تكرار مصطلحات الاشتراكية ومبادئها الرئيسية بكثرة مثل البيروقراطية –البيروقراطيين ،كما أنه تأثر

---

[1] – م س – ص 06.

كثيرا بالأدب الروسي فاقتبس منه هذه المسرحية ليجد الواقع المعيشي أرضا خصبة لرصد مضمون هذا النص فهو يهتم بقضايا المجتمع ومعاناة شعبه والقضاء على الفوارق الاجتماعية ومعالجة البيروقراطية.

المبحث الثالث :<u>الجزأرة</u>

جاءت الجزأرة أو ما يسمى بالإعداد المسرحي بعد عمليتي الترجمة والاقتباس " **فالإعداد المسرحي أدى إلى ولادة المصطلحات في اللغة العربية منها التمصير التعريب الجزأرة فهي عبارة عن الانتقال من سياق النص الأصلي إلى سياق النص المحلي ومن مستوى لغوي آخر تفرضه اللهجة المحلية** "[1] إضافة إلى ذلك يقوم الكاتب بإدخال تعديلات على النصوص الأصلية منها إعادة بناء الحبكة بإعادة كتابتها من جديد ،تلك التعديلات التي تشكل آلية من آليات الإنتاج وبذلك يوظف لغة الحياة اليومية إذا أتاح له ذلك ،لخلق علاقة حميمة بالجمهور مكنته من التعرف عن قرب على حاجياتهم وأذواقهم ،فكانت هذه التعديلات تمس مثلا :تغير في عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات الأجنبية واستبدالها بأسماء محلية وفق البيئة المستقبلة.

ظهرت عملية الجزأرة في النصوص المسرحية في الجزائر ، منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري حيث جاء متأثرا بالأدب الأجنبي مما أدى به إلى الاستلهام والنهل منه بداية بالمسرح الفرنسي وكذا الزيارات التي قامت بها

---

[1] – **ينظر: د. ماري إلياس – حنان قصاب حسن – م س –ص46.**

الفرق المسرحية العربية، وهذه الانطلاقة تدل على أن المسرح الجزائري ولد متأثرا حيث ارتبط منذ نشأته بالترجمة والاقتباس من المسرح الأوروبي عامة والفرنسي خاصة وهذا راجع لظروف تاريخية عاشتها الجزائر من جراء الاحتلال الفرنسي وبحكم هذا الاحتلال كان تأثير المسرح الفرنسي واضحا فأفاد التأثير الكتاب الجزائريين فجعلهم يعتمدون عدة أشكال منها الجزأرة ،لذا وجد هؤلاء الكتاب ضالتهم في جزأرة النصوص الأجنبية وإعادة هيكلتها بصورة جديدة وإعطاء طابع جزائري من حيث البناء الدرامي للنصوص المسرحية .

يقوم الإعداد المسرحي على تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي ، من خلال تحويل مادة سردية كالحكاية أو الأسطورة أو الرواية ، أو مادة وثائقية كالمذكرات والوثائق ،وتتطلب هذه العملية معرفة بميزات العرض المسرحي فهي نوع من الكتابة ، حيث تفترض تقليصا وتقديما للمادة السردية التي تحوّل إلى فعل مع الربط بين مقاطعها ،كما تشتمل هذه العملية على جمع نصوص معتبرة لكاتب معين وربطها بحياة كاتب آخر ، وأحيانا

يصل الإعداد إلى إعادة الكتابة بشكل كامل ،ويقوم بهذه العملية الكاتب نفسه أو الدراماتورج * أو الفرقة ويطلق عليها اسم الإبداع الجماعي [1]

ويشمل الإعداد المسرحي شكلين أولا :تقديم عمل ما بتقنية مغايرة كما يحصل في إعداد الرواية أو القصيدة للمسرح ،وثانيا :تعديل العمل الأصلي بحيث يتناسب مع الجمهور الذي يقدم له كإعداد مسرحية مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للصغار .

أما كُتاب المسرح في الجزائر فقد اعتمدت عملية الإعداد الدرامي أو ما يطلق عليها بالجزأرة على بعض النصوص الغربية ،فكان أغلب التوجه إلى مؤلفات برتولد بريخت ، ومن بين الذين تأثروا نجد ولد عبد الرحمان كاكي ،في مسرحيته القراب والصالحين ،والتي كان لها وقع كبير في كتاباته ،حيث استبدل العنوان من **الإنسان الطيب في ستشوان**** إلى **القراب والصالحين** ***إذ استبعد جزأرته لهذا النص عن هذه المسرحية وأرجعه إلى الحكاية الشعبية التي عرفت في شمال إفريقيا والتي تحمل عنوان "حليمة العمية والمرابطين الثلاثة "إلاّ أن القارئ لكل من الإنسان الطيب والقراب

---

[1] – ينظر : م س – ص 44.

*– دراماتورج : تستعمل بلفظها في كل اللغات و هي مأخودة من اليونانية dramatorgos و هي تعني العمل المسرحي و ergos تعني الصانع أي أن الكلمة تعني التأليف كصنعة .

**–الانسان الطيب في ستشوان لبريخت عرضت أول مرة في سويسرا عام 1944 في منفاه ثم عرفها الجمهور الالماني عام 1945 تجري أحداتها في عاصمة نصف أوروبية هي ستشوان.

***– القراب والصالحين : كتبت عام 1965 وعرضت في وهران و أعيد عرضها في الجزائر عام 1977.

والصالحين يجد هناك نقاط تشابه وأفكار وشخصيات تتقارب فيما بينها وسيتضح ذلك بتحليل المسرحيتين ودراستهما دراسة نصبو من خلالها إلى تحديد نقاط التماس ونقاط الاختلاف بين النصين.

1- على مستوى الأحداث

ملخص المسرحيتين:

***- مسرحية الإنسان الطيب في ستيشوان لبريخت :**

تدور أحداث هذه المسرحية في مدينة ستشوان والتي نزل فيها ثلاثة آلهة يلتقون بسقاء اسمه "**وانج**" فيحاول مساعدتهم من أجل الحصول على الإنسان الطيب الذي يستقبلهم للمبيت عنده وبعد عدة محاولات تذهب شتات الريح إلى أن يدلهم السقاء على" **شن تي**" المرأة العاهرة التي فتحت لهم الباب مرحبة بهم على الرغم من سمعتها السيئة وعندما غادر الآلهة في الصباح قدموا "**لشن تي**" مبلغا من المال فاشترت به دكانا لبيع السجائر ويصبح هذا الدكان مكان ملاذ المتشردين والمستغلين إلى أن تقع "شن تي" في أزمة مالية مما أدى بها إلى التنكر في زي رجل تدعي أنها ابن عمها "شوي تا" لتظهر بسلوك مناقض لشخصيتها بغية استبدال معاملتها مع هؤلاء المستغلين فيتهم "شوي تا" بقتل ابنة عمه "شن تي" ويقدم إلى المحاكمة فتكتشف "شن تي" أن القضاة الثلاثة هم الآلهة الذين أهدوها المال فتطلب

منهم إخلاء المحكمة لتكشف لهم عن خصيتها الحقيقية وتعلن الآلهة قبل مغادرتهم القاعة بأن "شن تي" هي الإنسان الطيب في ستشوان وإنها لطيبة تحتاج إلى قليل من الحزم أحيانا لتستمر.

***- مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي :**

تناولت هذه المسرحية قصة ثلاثة أولياء صالحين نزلوا لزيارة العباد في الأرض وتفقد أحوالهم يبحثون عن مضيف لهم بين السكان ،فيلتقون بسليمان القراب الذي دلهم على بيت حليمة العمياء بعد أن آلت محاولاته بالفشل عندما طرق جميع الأبواب ،فترحب حليمة بالأولياء وتذبح لهم معزتها الوحيدة وهي كل ما تملك وتقدمها طعاما لهم ،ونتيجة كرمها وحسن ضيافتها لهم يعد الأولياء الصالحين حليمة بعودة بصرها وكذا عودة ابن عمها الصافي.

وتتحقق المعجزة بعد مغادرة الأولياء لبيتها فيعود بصرها ويرجع ابن عمها الغائب فتكلف حليمة ابن عمها بإقامة وليمة على شرف الأولياء ،تعم الفرحة الناس بهذه الوليمة مما أدى بهم إلى استغلال الأولياء في أمور النصب، فيتوقف الناس عن العمل ويتكلون على ولائم حليمة إلى حين أن يفضح الصافي حقيقة سليمان وغيره من المستغلين أمام حليمة، التي توكل كل شيء لابن عمها فيدعو الصافي الناس للعمل من أجل القضاء على المستغلين .

من خلال هذه المقارنة لكلا الموضوعين نجد أن هناك تشابه في جوهر الفكرة التي بصدد طرحها والمتمثلة في الطيبة وندرتها في عالم يسوده الفساد.

2- العلاقة بين الموضوعين :

تناولت مسرحية "القراب والصالحين" قصة القراب بائع الماء وأولياء اللّه الصالحين الثلاثة ،نجد أن ثمة تشابه مع الخرافة الصينية التي استلهم منها الكاتب الألماني بريخت قصة مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان "، لكن ولد عبد الرحمان كاكي يرجع مصدره إلى الخرافة التي تناقلتها قديما شعوب شمال إفريقيا ، فهو يذكر أنه استلهم موضوع مسرحيته من خرافة أولياء اللّه الصالحين والمرأة الكفيفة ،التي كانت تحكى من طرف المداحين في الأسواق.

تروي قصة ثلاثة من أولياء اللّه ينزلون إلى الأرض ويقصدون قرية يسودها القحط ،ليتفقدوا أحوال الناس ،فيبحثون عن مضيف لهم بين السكان، الكل رفض استضافتهم إلا سليمان القراب الذي استجاب لمساعدتهم ،فيبحث لهم عن مضيف بين الناس ،الكل امتنع باستثناء امرأة كفيفة فقيرة ،كل ما تملك

معزة لم تتردد في ذبحها وتقديمها طعاما لهم ،ومكافأة لها يستجيب اللّه لدعاء أوليائه الصالحين فتتحقق المعجزة ويعاد لها بصرها ويرجع ابن عمها .

أما المصدر الذي استلهم منه الكاتب بريخت موضوعه هو قصيدة صينية تحمل عنوان "بوشوبي" والتي تقول "**ما العمل ...سبيل الحيلولة دون معاناة الفقراء من البرد ؟إيصال الحرارة إلى جسد واحد أمر غير ذي جدوى**"[1]

تروي هذه القصيدة ثلاثة آلهة يزورون الأرض بحثا عن إنسان طيب ، يحاول حمّال الماء الرجل الفقير الذي قابلوه أن يبحث لهم عن مأوى ،لكن سكان المدينة يرفضون ،ولا يرضى باستقبال الثلاثة سوى العاهرة "شن تي"ومكافأة لها يعطونها مبلغا من المال يمكنها فتح دكان للتبغ ،وما أن تفتح دكانها حتى يحاصرها المتطفلين ، ولكي تدافع عن نفسها منهم تضطر لتبديل هيئتها .

تزعم أنها ابن عم لها هو"شوي تا"وعلى هذا النحو تصبح بديلا لنفسها حازما في كل الأمور،تنقذ طيارا عاطلا من الانتحار هو "يانغ سون" وتقع في حبه ،فتكتشف أنه يستغلها للوصول إلى مآربه .

---

[1] – **فريدريك أوين –برتولد بريخت حياته وفنه وعصره – ترجمة :ابراهيم العريس –دار ابن خلدون –ص 285.**

ثم يُتهم "شوي تا"بقتل "شن تي " فيُحال على المحكمة والآلهة هم أنفسهم القضاة في هذه المحكمة ،وبعد المحاكمة تنزع "شن تي"القناع وتكشف عن حقيقتها .

يتبين من خلال الموضوعين أن هناك تشابه كبير في جوهر الفكرة المطروحة والمتمثلة في مسألة الطيبة وندرتها في عالم يسوده الظلم وانتشار الفساد بين الناس.

3- تغيرات في الأحداث:

- الشخصيات

شن تي في مسرحية بريخت امرأة شابة عاهرة لكنها طيبة تمنحها الآلهة الثلاثة النقود فقط فتفتح بها دكان للسجائر .

أما كاكي في مسرحيته فجاء اسمها حليمة امرأة متقدمة في السن فاقدة البصر طيبة تعطى إليها النقود ويعاد إليها بصرها وابن عمها الصافي من طرف الأولياء كما تقيم لهم الولائم وخدمة للمجتمع الجزائري وعاداته اضطر كاكي إلى تبديل طبيعة الشخصية كما قدمها بريخت وجعلها تفقد بصرها بدلا من امرأة عاهرة .

إن كل من بريخت وكاكي جعلا شخصية المسرحية شن تي /حليمة الشخصية الطيبة التي يبحث عنها ثلاثة آلهة من السماء فالأولى تمتهن عملا يغطي على

الطيبة التي لا تظهر إلا عندما تحضر الآلهة هي مومس فتعرف ذلك عندما يبلغونها بأنها هي الروح الطيبة التي طالما بحثوا عنها "**توقفوا أيها النورانيون لست واثقة أبدا من أنني طيبة أني أريد أن أكون طيبة ولكن كيف يتأتى لي أن أدفع الإيجار ؟ولهذا اعترف لكم بأني أبيع نفسي كي أستطيع أن أعيش لأن هناك الكثيرات اللواتي يضطررن إلى فعل هذا** "[1] شن تي ترغب في أن تكون طيبة ولكن ظروفها تحول دون بلوغ الطيبة .

أما حليمة فهي طيبة بطبيعتها أي قبل حضور الأولياء الصالحين فكانت كريمة مع جيرانها الذين تقدم لهم حليب معزتها الوحيدة وذلك في قول الهاشمي لزوجته "**الهاشمي :روحي روحي عند حليمة تعطيك شوية حليب ايشفها الصبي تكون ونقسموه معاه .**

عويشة :روح أنت، أنا مليت الهاشمي :ومالك يا امرأة ؟حليمة عمرها ما قالت لا لا وهذا شحال من شهر وهي تعطينا الحليب "[2]

تمثل كل من شخصيتي شن تي وحليمة الإنسان الطيب الذي فقد في الأرض، فكل منهما كانت لطيبتها وكلامهما جزاء من عند النورانيين ،كل واحدة منهما وظفت النقود فيما تراه مناسب فشن تي قامت بشراء دكان لبيع

---

[1] – برتولد بريخت –مسرحيات الأم شجاعة وأولادها –الإنسان الطيب في ستشوان –ترجمة :عبد الرحمان بدوي – ملتزم الطبع والنشر –المكتبة المصرية –دار الاتحاد العربي للطباعة –القاهرة 1965–ص155.

[2] – ولد عبد الرحمان كاكي –القراب والصالحين – المسرح الجهوي وهران –ص32.

السجائر ضانة أن الطيبة تكمن في توزيع الأرباح التي جنتها من التجار على الفقراء الذين استغلوا هذه الطيبة بالتواكل على ما تهبه لهم فأصبحوا يسترزقون منها وهذا ما كاد أن يوقعها في الإفلاس ،أما حليمة فبدأت تقيم الولائم يوميا للفقراء الذين تركوا أعمالهم التي يقتاتون منها وحتى الأغنياء أيضا أصبحوا يستفيدون من هذه العزائم بأية وسيلة تمكنهم من ذلك .

لقد وظف بريخت شخصية "شوي تا" ابن العم "لشن تي" ولكن لم يكن حقيقيا في الواقع بل كان داخل نفسية" شن تي" التي مثلت هذه الشخصية الوهمية المتسمة بالحكمة والصرامة إذ تتناقض وشخصيتها الرقيقة والحساسة التي كادت أن تؤدي بها إلى الإفلاس لولا أنها انتحلت شخصية ابن عمها لأنها لا تستطيع أن تظهر أمام الناس بهذا الشكل الذي لم يتعودوا عليه منها فشخصية "شوي تا" هي التي تحمل في طياتها الحل الأنسب لإنقاذ "شن تي" من غرق الإفلاس "**شوي تا :(...)كل ما استطعت أن أفعله هو أن أساعدها بعض المساعدة، أثناء عبوري هنا وأن أصرف عنها أسوا المحن وعما قليل لن تجد غير نفسها تعتمد عليها وإني لسائل نفسي ماذا عسى أن يحدث لها إني قلق على مصيرها**"[1]

[1] – بريخت – م س – ص 183.

كان لابد من ظهور "شوي تا" لإنقاذ "شن تي" وهي على حافة الهاوية فيرى بريخت أن الطيبة الزائدة لا مكان لها في عالم تسوده متناقضات الحياة وبتحكم من "شوي تا" في زمام الأمور يطلب من الضيوف مغادرة الدكان لان ابنة عمه "شن تي" قد احتجزت وهي لا تستطيع أن تفعل لهم شيئا ،ويظهر "شوي تا" مهارته في التعامل مع المحتاجين عندما يتغلب بذكائه على النجار الذي حاول أن يتحايل على "شن تي" ويأخذ منها مبلغ مائة ريال فضة ثمن الرفوف إلا أن "شوي تا" يستطيع إقناع النجار ليتنازل عن مطالبته بالمائة ريال فضة ويكتفي بمبلغ عشرين ريالا فقط، كما يربط علاقة جيدة مع الشرطي فيسوي بذلك أوضاعه المادية ويحسن علاقاته مع جيرانه من التجار فهو يواجه المستغلين بكل صرامة "**شوي تا :الآنسة شن تي سافرت ولا أعتقد أنها تنوي أن تسحب عنكم كل مساعدة لكن من الآن فصاعدا سترتب الأمور على نحو معقول أكثر إنتهى توزيع الأرز مجانا سيكون في وسع كل واحد أن يكسب قوته من عمله بطريقة شريفة** "[1]

و في هذا دعوة إلى العمل والاعتماد على النفس لكسب القوت فحين رأت "شن تي" أن طيبتها لم تفدها قررت أن تحسم الأمور بطريقة عقلانية مجردة من العواطف.

[1] – **بريخت – م س – ص 157.**

ولعل بريخت في هذا التوظيف لشخصية "شوي تا" كان أعمق من كاكي إذ أنه غاص في أعماق النفس البشرية وفتش داخلها ليخرج لنا بطبعين متناقضين في الوقت نفسه .

فكانت دعوة بريخت موجهة للإنسان على أنه هو المسؤول الأول عن تنظيم حياته وتغيرها نحو الأفضل وأن يعمل جاهدا لتحقيق متطلبات حياته كي يستطيع العيش في مجتمع راق ،وكان بريخت من الذين ساروا على منهج السياسة الاشتراكية التي من شأنها الدفاع عن الطبقة العاملة باعتبارها أساس الاشتراكية وتحفيزها على ضرورة التغير وذلك بالعمل واستخدام العقل من أجل التفكير فيما يجب عليه وفيما يجب إلغاؤه من زيف يزيد من معاناة الطبقة العاملة "**تتضاعف تعقيدات المسرحية حينما تتخذ العاهرة لنفسها قناع النقيض المقابل إذ تختفي العاهرة من حين إلى آخر لتعود على الظهور في صورة ابن عم وهمي** "[1]

أما بالنسبة لكاكي فانه جعل من شخصية الصافي ابن عم حليمة منفصلة عنها تماما إذ جعل صفة الطيبة المطلقة في شخصية حليمة وحدها التي كانت تنتظر عودة الصافي وهي إحدى أمانيها الثلاثة لدى مغادرة الأولياء الصالحين لها.

---

[1] – جون جانستر –المسرح في مفترق الطرق –ترجمة :سامي دريني خشبة –رشاد رشدي –الدار المصرية للتأليف والترجمة –دار الجيل للطباعة القاهرة –دت – ص483

حليمة هي الإنسان الطيب الذي كان الأولياء الصالحين يصبون إليه فتستضيفهم في بيتها وقبل مغادرتهم يوصونها بفعل الخير "**بومدين :ماتنسايش ماقلنالك ...قلنا بلي افعلي الخير** "[1] فترى حليمة أن الخير يكمن في إقامة الولائم كل يوم كي يتسنى للفقراء الحصول على الطعام ،وكل هذه الولائم لم تجد نفعا بل عادت عليها بالخسارة والإفلاس وكانت هدفا للمستغلين، إضافة إلى بناء ثلاث قبب في ذكرى الأولياء حيث استمر الاحتفال والولائم في القرية مدة ثلاث سنوات فنسي الجميع العمل إلى حين أن تفطن ابن عمها الصافي فيطلب منها أن تغير أسلوبها وينبهها بما يفعله المستغلين ،وأن تكف عن إقامة هذه الولائم لأنها أدت إلى تفشي ظاهرة البطالة والتواكل فحليمة امرأة من بيئة متمسكة بعاداتها وتقاليدها ،فالطيبة التي تتصف بها أوصلتها إلى ممر مسدود فتقول: "**حليمة :...الخير ماهوش ساهل وماشي غير أرواح وافعل الخير أيليق له الفهامة والتمام وأنا قلت للصالحين روحوا متهنيين بالخير اللي ارزقني ربي أندير الخير** "[2]

أما إبن عمها الصافي فهو إنسان يتمتع بالفطنة وإدراك حقيقة الواقع الذي يعيشه، يرى أن تلك الولائم الكثيرة التي تقام هي ضرر للناس ولا تخدم مصالحهم لأنها تعودهم على البطالة والتواكل .

---

[1] – **ولد عبد الرحمان كاكي – م س – ص 46.**
[2] – **م ن – ص 62.**

يحاول كاكي طرح بعض القضايا التي يعيشها المجتمع الريفي القائم على المعتقدات البدائية وتأثيرها في أوساط الناس بإقامة الطقوس التي كانت مستحوذة على عقول الناس ،كما هي دعوة للعمل فتفكير الصافي هو توعية حليمة في إيقاف هذه الولائم وما ينجرّ عنها، ولهذا لا تجد أي مخرج سوى أن توكل لأبن عمها التصرف في تسيير الأمور بعدما أدركت أن الطيبة المطلقة لا مكان لها في الحياة مع وجود المستغلين "**حليمة :الصافي أنت ولد عمي ومنين قالوا لي الصالحين علاش نطلبوا ربي قلت قبل المال والعينين نطلب ربي باش أتولي ندير رزق ربي وعاقبتي بين يديك وافعل الخير كيما تفهم** "[1]

وبتسليمها المهمة لابن عمها تنتهي مهمة حليمة لتوكل إلى الصافي كل ما يتعلق بها ،وهذا ما يجعل هذه الشخصية مقارنة "بشن تي " عند بريخت في مسرحيته أقل فاعلية ،لأنه بمجرد ما تصادمت هذه الطيبة مع الواقع توقفت الشخصية عن فاعليتها وأوكلت كل شيء للعقل المتمثل في الصافي .

ولأن بريخت يبني دائما مسرحياته على أساس العقل وإلغاء العاطفة بشيء من الذكاء فقد كان بريخت "**يهاجم مسرح اللذة واللهو والعبث ودغدغة العواطف والذي يبحث فيه المشاهد عن التوحد والتطابق بين شخصيته وبين مصير**

---

[1] – م س – ص 63.

أبطال المسرحية "[1] فهو يرفض كل هذه الشحنات العاطفية التي كان يعتمدها المسرح الأرسطي ، ولأن "**التفكير العقلي يقود دائما إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل** "[2] فالاعتماد على العقل وجعله السبب في البحث عن الحل في نهاية المسرحية وذلك باستعانة "شن تي" بابن عمها "شوي تا" الذي يمثل العقل فلو استسلمت لعواطفها لضاعت مع مهب الطمع .

استطاعت شخصية "شن تي "أن تمزج بين طبعين أو صفتين فالأولى الطيبة التي جعلت من الناس مستغلين لها والثاني العقل الذي جاء لإنقاذها وكحلّ، إلاّ أنها في الأخير تعترف للآلهة الثلاثة بالحقيقة " **نعم أنا شن تي وأنا شوي تا معا** [3]".

وعلى الرغم من ذلك تبرز أيضا ملامح العاطفة لي "شن تي" عندما تعرفت على الطيار في المنتزه واسمه سون هذا الأخير أيضا طامعا فيها كغيره لتعطيه مبلغ الثلاثمائة ريال كي يتمكن من دفعها رشوة ليقبلوه في وضيفة الطيران فتقع شن تي في حبه ويكون نتاج هذا الحب جنين مما زاد إصرار شن تي على أن تكون "شوي تا "فبقدر فرحتها بالمولود الجديد بقدر خوفها عليه من قسوة الحياة

---

[1]– **د. عدنان رشيد – مسرح بريشت –دار النهضة العربية للطباعة والنشر –بيروت 1988 –ص72.**

[2] – **م ن – ص 63**

[3] – **بريخت –م س – ص 261.**

" شن تي : (بلطف) يا لفرحتي إنسان صغير يتكون في جسمي لا يرى شيء لكنه حضر فعلا والعالم ينتظره سرا وقد سرت إشاعة في المدن تقول ها هو ذا إنسان قادم لابد أن يحسب له حساب .."[1] فهي تخاف عليه من قسوة ما عانته من حياة مريرة.

أما كاكي في مسرحيته فقد حذف هاتين الصفتين صفة الحب والأمومة من شخصية حليمة فجعلها امرأة تعيش وحيدة في القرية كريمة مع جيرانها .

كلتا شخصيتي شن تي وحليمة يعانين من نقص أو عيب فالأولى عاهرة تبيع نفسها من أجل النقود أما الثانية تفقد نعمة البصر والوحدة التي تعيشها .

لقد بدّل كاكي طبيعة الشخصية بتبديل المرأة الطيبة كما قدمها بريخت وجعلها تفقد بصرها مما يلاءم طبيعة المجتمع الجزائري .

وانج (السقاء) ←——— سليمان (القراب)

هاتان الشخصيتان هما اللتان كانتا السبب في دلّ المرسلين عن الإنسان الطيب فكل منهما أشار إلى المرأة الطيبة .

وانج : دلّ النورانيون على بيت شن تي المومس

سليمان : دلّ الأولياء على بيت حليمة العمياء .

---

[1] – م س – ص 249.

لو لاحظنا على مستوى الشخصيتين الأصلية والمجزأرة صفة طيبة غير كاملة كلتاهما تريد أن تتصف بالطيبة لكن بعض تصرفاتهما تزعزع هذه الطيبة نوعا ما،على الرغم من مساعدتهما للنورانيين في كلتا المسرحيتين فيشترك كل من وانج وسليمان في ارتكاب الأخطاء .

وانج السقاء رمز الطيبة نجده يغش في بيع الماء بعد أن اكتشفه أحد الآلهة .

" **الإله الثالث : ماتعاهدنا عليه ينص على ما يلي : أن العالم يمكن أن يظل كما هو لو وجدنا عددا كاف من الناس الطيبين الذين يستطيعون أن يعيشوا عيشة جديرة بالإنسان و السقاء نفسه من هذا النوع إني لم أكن مخدوعا .**

الإله الثاني : نعم مخدوع لما أعطانا هذا الرجل هذا السقاء نشرب من الإبريق ذي المقياس لاحظت شيئا ها هو ذا الإبريق .

الإله الأول : إنه له قاعين .

الإله الثاني : غشاش ؟"[1]

لقد جعل بريخت الطيبة في وانج نسبية كما نجد كاكي أيضا يوظف نسبية الطيبة في شخصية سليمان القراب وذلك بجعله يتنكر في زي درويش وينادي على الصالحين فجأة يراهم أمامه

[1] – **بريخت – م س – ص 148–149.**

"سامحوني يا سيادي ومن اليوم ما نعيطش عليكم (...)أنا ماشي درويش وغير حبيت ندروش كاش ما نصور (...)لو كان عرفتها تخرج هاك أنا شتى أداني نعيط للصالحين "[1]

وعلى الرغم من أنه إنسان طيب وقام بمساعدة الأولياء ودلّهم على بيت حليمة إلا أنه يتصف أحيانا بصفة الاستغلالية والانتهازية همّه الوحيد الربح بأي طريقة كانت فشخصية وانج وسليمان هي عبارة عن مزيج بين الطيبة والاستغلالية التي فرضت الحياة القاسية .

الآلهة ←——— الأولياء

لقد أبقى كاكي على الشخصيات الثلاث إلاّ أنه جعل منها أولياء صالحين ،وذلك لتشبعه بعادات المجتمع الجزائري وتقاليده ،لأن فيه بعض من الناس يؤمنون بقدرة الأولياء في جلب الخير لهم .

إن الآلهة الثلاثة بعد منحهم المال "لشن تي "الذي اشترت به دكان لتبيع السجائر ،يعودون إليها مرة أخرى ويسألون السقاء "وانج" عن أحوالها ويفرحون لفرحها ويحزنون لحزنها ،وفي نهاية المسرحية يظهرون في دور القضاة الذين يحاكمون "شوي تا" المتهم بقتل ابنة عمه "شن تي" فتكشف لهم عن حقيقتها

[1] – **كاكي – م س – ص16.**

ويستعد الآلهة الثلاثة للرحيل فتتوسل إليهم شن تي من أجل البقاء لأنها غير قادرة على مواجهة شقاء الناس فيعطونها الحل الأنسب :

"**الإله الأول : إنها لم تهلك بل استمرت فقط وتبقى بينكم إنسانا طيبا شن تي :مرة في الأسبوع على الأقل الإله الأول :مرة في الشهر هذا يكفي** "[1] وفي الأخير يلقبونها بلقب الإنسان الطيب الذي طالما بحثوا عنه "**...يا حبذا إنسانة في ستشوان طيبة** "[2]

لقد استبدل كاكي الآلهة الثلاثة بالأولياء الصالحين فكانت وظيفتهم البحث عن إنسان صالحوطيب.

"**سيدي بومدين :جينا نحوسوا على صالح**

سيدي عبد الرحمان :وإلا صالحة

سيدي عبد القادر :وإلا صالحين .."[3]

فوظيفتهم جاءت محددة وهي البحث عن الإنسان الصالح إلى أن يدلهم سليمان على بيت حليمة العمياء ،وعند مغادرتهم لها يحققون لها ثلاث أماني ،عودة إبن عمها وعودة بصرها وإعطائها النقود وهنا تنتهي وظيفة الأولياء ،كما جعل الناس يؤمنون بقدرة هؤلاء الأولياء على فعل المعجزات.

---

[1] – **بريخت – م س – ص 299.**
[2] – **م ن – ص 300.**
[3] – **كاكي – م س – ص 17.**

"الدرويش :يا الأولياء الصالحين راني جيعان ولبارح ما فطرت ما تعشيت و اليوم راني جيعان قريب ما تغاشيت و ما بقى كرم في بني دحان والشرارة في بن زرنان يا الأولياء الصالحين "[1]

فمن اعتقاد هؤلاء الناس، إنهم يؤمنون بقدرة الأولياء في مدهم يد العون لهم ومنهم من يحلف ببركتهم وحقهم وقد استغل البعض منهم القبور لكسب نصيب من المال، ولعلّ هذه الظاهرة الموجودة في المجتمع الجزائري هي التي أدت بكاكي إلى استبدال الآلهة بالأولياء الصالحين " لم يبق من أوجه التشابه بين النص الأصلي و النص الجزائري إلا فكرة الطيبة وفكرة البحث عن الإنسان الطيب، فأحداث المسرحية بحواراتها ومواقفها قد تغيرت ما جعل كاكي ينفي عنها ميزة الاقتباس من نص بريخت ليصبح نص المسرحية نصا جزائريا بكل ما يحمل من روح وطنية .

<u>الصراع :</u>

إن بريخت صاحب في شخصية شن تي صراعا داخليا ولدّته المتناقضات التي حولها وهي الطيبة والاصطدام بالواقع وطمع الناس والحب الفاشل ،كل هذا جعل شن تي تبحث في قرار نفسها عن أي شيء يحقق لها السعادة في هذه

---

[1] – **كاكي – م س – ص11.**

الحياة " **إذ أن المجتمع السائد نحو التغير وصراع الإنسان ضد أزمات وتناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح بريشت** ".[1]

فالصراعات السياسية التي عان منها العالم أدى ببريخت إلى المسرح ليكشف التناقضات الاجتماعية والاقتصادية بغية تطوير المجتمعات .

لقد جعل بريخت من شخصية شن تي تعيش بين نقيضين هما العقل والعاطفة ،فهذا الصراع الداخلي كان نتيجة الصراع الخارجي لدى هذه الشخصية ، ذاك الصراع الأبدي بين القوة والضعف، الطيبة والشر، تلك المشاحنات لا تعرف لها مستقرا حتى تستعين بإبن عمها الذي يمثل العقل الواعي .

أما كاكي فقد جعل من شخصية حليمة امرأة جد طيبة في تعاملها مع الناس تستسلم للظروف معلنة هزيمتها أمام ابن عمها الذي استعانت به مستخدما العقل في حل هذه الأزمة التي وقعت فيها ابنة عمه ولكن المسرحية على مستوى الواقع لا تخلو من تلك الصراعات الاجتماعية والمفارقات في دعوة إلى العمل والقضاء على المستغلين .

<u>اللغة :</u>

لقد كتبت المسرحية الأصلية لبريخت بالألمانية وقد ترجمها عبد الرحمان بدوي إلى اللغة العربية تبدأ مسرحية بريخت بأغنية يقدمها وانج.

---

[1] – **د. عدنان رشيد – مسرح بريشت – ص 76.**

" صوت وانج من الخارج : ها معي للبيع ماء .

واقفا تحت المطر .

كم سعيت اليوم من أجل قليل من المياه

وأنا الآن أصيح "[1]

أما كاكي فقد وظّفها على شكل استهلال تؤديه جماعة بمعية سليمان القراب.

" ها الماء .. ها الماء ماء سيـــــــــــــــدي ربي

جايـــــبه .. جايــــــــبه من عند سيدي العقبي "[2]

فيذكر سليمان أهمية الماء ومنافعه وأنه ينقل الماء من مكان مقدس ويبيعه لأهل القرية وينفعهم ببركة ولي الله الصالح سيدي العقبي .

لقد استخدم كاكي في هذه المسرحية اللهجة العامية والتي تخاطب المجتمع الجزائري بلغة يفهمها الذي كتبت من أجله، كما أضفى شخصية المداح المرتبطة بالطابع الشعبي ، كونها تصف الأحداث والوقائع ، فهي تحمل نصيبا من التراث الشعبي التي جاءت معها بعض الأمثال والمعاني الشعبية فأراد من خلال هذا التوظيف للمداح.

---

[1]- بريخت – م س – ص 273.

[2] – كاكي – م س – ص 01.

إن شخصية المداح هي من بين الشخصيات المضافة في المسرحية والتي ارتبطت بالطابع الشعبي فالألفاظ والتعابير التي استعملها كاكي كانت بسيطة، استطاع أن يؤثر في المتلقي الجزائري لما وظفه من أمور تتعلق بعاداته وتقاليده فمنها الدعاء بالأولياء مثل : شاي الله بك يا سيدي ألعقبي ، يا سيدي عبد القادر الجيلالي ، سيدي بومدين الغربي ، سيدي عبد الرحمان ، بن دحان .كما نجد بعض الألفاظ المتداولة في المجتمع الجزائري : **زردة** ، **تفتل الطعام** ، **الرزوزي** ، **بزاف** ،واقيلا ، **فريستي** ، **ضياف ربي** ، **بوهالي**، كما استعمل بعض الأمثال العامية " **ولَدّ نَهَارْ العَيد وسَمَاوَهْ سّعيد ،بَلعَاش وشَغْنَان ويْجبّلَي حبَة في اللّسَان** ".

4- الأفكار التي دعت إليها كلتا المسرحيتين

***- مسرحية الإنسان الطيب في ستشوان :**

لقد دعت هذه المسرحية إلى عدة أفكار منها رفض الاستبداد والظلم، وقد جاء هذا على لسان شن تي "**يصرخ الجرحى من الويل وأنتم صامتون يرتع السفاح فيكم لاقطا أي ضحية وتقولون :حمدنا ربنا أنا تركنا ...إنّ ظلم مدينة ينبغي يتلوه ثورة ،فإذا لم تقل ثورة فهلاك للمدينة** "[1]

---

[1] – **بريخت – م س – ص 206.**

هنا دعوة مباشرة لبريخت يعلنها في وجه الإقطاعيين إنها الدعوة إلى الثورة ضدهم لتغيير الواقع .

كما فيها أيضا البحث عن الطيبة في الأرض "**الإله الأول :...لقد حاك الشك في صدور الكثيرين ومنهم بعض الآلهة في أنه لا يزال يوجد ناس طيبون ،ومن أجل معرفة ذلك خصوصا قمنا برحلتنا هذه والآن قد وجدنا إنسانا طيبا فلنواصل رحلتنا إذن في سرور إلى اللقاء** [1]

فيها الحث على العمل والاتكال على النفس دون التواكل على الغير وذلك عندما قرّر شوي تا سحب الإعانة عن هؤلاء المستغلين .

"**الآنسة شن تي سافرت ولا أعتقد أنها تنوي أن تسحب عنكم كل مساعدة ،لكن من الآن فصاعدا سترتب الأمور على نحو معقول أكثر ،انتهى توزيع الأرز مجانا ،سيكون كل واحد في وسعه أن يكسب قوته من عمله بطريقة شريفة** "[2]

يضاف إلى ذلك تصوير الناس المرتشية (الرشوة) التي سادت وتفشت ظاهرتها في المجتمع وجاء هذا في شخصية سون الطيار "**سون ...إن مدير مطار بكين كان صديقا وزميلا لي في مدرسة الطيران ،لا يستطيع أن يزودني بهذه الوظيفة إلاّ إذا بصقت خمسمائة ريال .**

شوي تا :أليس هذا سعرا غاليا جدا ؟

---

[1] – **م س – ص 155.**
[2] – **م ن – ص 157.**

سون :لا لابد له أن يجد وسيلة لطرد أحد الطيارين عنده بتهمة الإهمال ،والشخص الذي يفكر في طرده نموذج للدقة لأنه من أسرة كبيرة يعولها ،فاهم؟"[1]

<u>*- مسرحية القراب والصالحين :</u>

تطرح هذه المسرحية "القراب والصالحين " عدة جوانب ،عبارة عن تصوير لتقاليد ومعتقدات المجتمع الجزائري ،كما جاءت للحث على العمل ،أدرج كاكي العديد من الأفكار على شكل انتقادات لكل ما يحدث في الواقع منها:

1- الاعتقاد والتقديس لأولياء الله الصالحين وجعلهم في صفة الألوهية "**سليمان :الأولياء الصالحين ...هما اللي رجعولها العينين** "[2]

2- العادات والتقاليد والتي تعبر عن بعض المعتقدات ومن أبرزها طقوس إقامة الولائم للأولياء الصالحين مع زيارة الأضرحة ناهيك عن بعض العادات في تعامل مع الناس مع بعضهم البعض .

"بومدين :قدام ما تحل الباب قول ضياف ربي إذا قالت مرحبا أطلق الطريق هذه ولية ماتنساش" [3]

3- الدعوة إلى العمل "**حليمة ....قولي خير بنادم اشتاهو ؟**

---

[1] - **م س – ص 215.**
[2] - **كاكي – م س – ص 50.**
[3] - **م ن – ص 35.**

الصافي :خدمته ...."[1]

4- البحث عن الصالحين "**بومدين :جينا نحوسوا على إنسان صالح .**

عبد الرحمان :وإلا صالحة .

عبد القادر :وإلا صالحين ."[2]

5- الدعوة إلى فعل الخير "**بومدين ماتنسايش ما قلنا لك ...قلنا لك بلي افعلي الخير** "[3]

- الرشوة :بعد تفشيها في المجتمع الجزائري وحتى في وسط رجال العدالة الذين من واجبهم حماية القانون واحترامه "**القاضي :...الدعوة راهي منتخذة مابقى قانون العادل والباش عادل هذه ثلاثة سنين وهما يدوا في الرشوة ..."**[4]

7- الظلم: الذي ساد واستعبد الناس وحلّ محل القانون .

"**القاضي :...ما بقى حق ما بقى حكم ما بقى قانون القائد :ماعندك علاه تتأسف يا القاضي ماشي الخطرة الأولى في التاريخ ولي في هذه القرية اللي الناس شرات الحكم والقانون واشحال من ظالم ارجع قدام الحكم مظلوم واشحال من مظلوم فوتوه ظالم** "[5]

---

[1]- م س – ص 62.
[2] - م ن – ص 17.
[3] - م ن – ص 46.
[4] -م ن – ص 68.
[5] - م ن – ص68.

8- تحرير المرأة : يعرض كاكي ذلك عن طريق شخصيتي الزوج عمار ومريم وكيف بادرت مريم بالذهاب إلى العمل مثلها مثل الرجل "**عمار:مريم ما تعطلنيش قلت لك راني رايح نخدم ولي للدار.**

مريم :مانوليش أنا ثاني رايحة نخدم

عمار :هذا الحالة عمرها ماصرات في هذه القرية ما كانش ولية تخدم ...مريم عمرها ماصرات مريم : دروك تصرى "[1]

نستخلص من هذه الأحداث البسيطة فكرة واحدة وهي أن كاكي طرح عدة أفكار أراد من خلالها تصوير معاناة المجتمع الجزائري ، فأخذ الجزأرة عنده أسلوبا تمثل في أخذ المسرحية الأصل لبنةً يستطيع من خلالها بناء أفكاره بصورة فنية يعكس فيها نظام اجتماعي تقليدي أبعد ما يكون عما صوره بريخت في مسرحيته الإنسان الطيب في ستشوان وينعكس تأثر كاكي ببريخت في تجسيده لمسرحية القراب والصالحين الاتجاه الملحمي في سرد الحكاية .

إن خصوصية تعامل الكتاب الجزائريين مع النصوص العالمية قد تباينت من كاتب إلى آخر سواء كان ذلك على مستوى الترجمة أو الاقتباس أو الجزأرة فقد وجدوا ضالتهم في ذوبان فكرهم في تلك النصوص العالمية وإذا كان التنوع الذي حققه المسرح الجزائري تأليفا وترجمة واقتباسا قد زاد من حيوية الحركة

[1] – م س – ص 76.

المسرحية الجزائرية إلى الحد الذي يجعلها ترقى إلى مستوى الكتابة المسرحية العالمية وتصبح نصوصا عالمية تترجم وتعرض في مختلف أقطار العالم .



:

مصادر التأليف المسرحي في الجزائر

المبحث الأول :

التـــــــــــــــراث

مسرحية : *– ابن كلبون لولد عبد الرحمان كاكي

المبحث الثاني:

التـــــــاريــــــــخ

مسرحية : *– ماليني أميرة الهند لأحمد سفطة

المبحث الأول: ***التراث***

من الطبيعي أن يحتل التراث الشعبي مكانة مرموقة في أعمال بعض كتاب المسرح في الجزائر ، ولعل ذلك يعود إلى تكوينهم الثقافي والفكري ،ومن أبرز هؤلاء ولد عبد الرحمان كاكي الذي ارتبط مسرحه بالتراث الشعبي ،جعله يستلهم الخرافات والحكايات ،ويصوغ من أحداثها مسرحياته .

بهذا يتوصل إلى تحقيق تضمين مظاهر تراثنا الشعبي القديم ،في أشكال مسرحية متقدمة ، ومن مظاهر التطور التي تميزت بها مسرحيات كاكي ،مست الجانب الشكلي بالدرجة الأولى ،استلهم أشكال المسرح الشعبي وتطويرها ،ودمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي ،فجاءت أعماله المسرحية تحمل تأثرا بأكثر من كاتب عالمي أمثال مايرخولد وجوردن وأبرز كاتب ترك تأثيرا على مسرحياته هو بريخت ،لأن الظروف السائدة بعد الاستقلال كانت تتطلب خلق مسرح جديد يعكس آمال الشعب و مواكبة التقدم والازدهار ،فأضحى لزاما على كاكي في مسرحه أن يتعامل مع الواقع الاجتماعي ،وتجسيده بكل أبعاده .

1- مصطلح التراث:

أهميته :

"التراث هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي ويوثق علاقة بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث واغنائه "[1]

لقد تعددت وسائل التعبير عن النفس عند الإنسان باعتماده على عدة أشكال،مما يجعلها تحتفظ بقيمة استخدامها واتخاذها بُعدا جديدا بمرور الزمن، وتعتمده الأجيال بسبب قيمها الثقافية العالية "**لذا يعتمد التراث الشعبي على مستوى المعلومات الجمالية التي يتطلبها العمل الفني لكي تدركه المجموعة وتنقحه وبعبارة أخرى يجب أن يحتوي الإنتاج على عدد من العناصر الجمالية التي يعرفها الأفراد وينجم عن هذا استعان سريع للرسالة الجمالية التي يؤديها وقد يضم التراث الشعبي إلى جانب هذا كمية من العناصر غير المعروفة لنقل المعلومات الجمالية الجديدة التي من شأنها أن تجذب أشباه السامع " [2]**

---

[1] -جبور عبد المنعم –المعجم الأدبي –دار الملاين –ط1–مارس 1979.
[2] – مجلة التراث–وزارة الثقافة والإعلام– بغداد 1980–ص71

لقد تنوعت أشكال محاولات التأصيل للمسرح في الوطن العربي واتخذت أسماء كثيرة منها:

المسرح التجريبي في سوريا بحيث سعى إلى التواصل مع الجمهور وكسر العلبة الايطالية أما في مصر ما يسمى المسرح الطليعي الذي يؤدى بأشكال غير التقليدية وفي المغرب ما يسمى المسرح الاحتفالي .

فقد جاءت هذه التجارب نابعة من البيئة والتراث العربي، لذا عملت على إحياء هذه الذاكرة الشعبية للاقتراب من المتلقي البسيط وذلك باقتحامها للمخيال الشعبي والتراث المحلي، ولكن هل يعني أن المسرح العربي قد خلى من ملامح التأثير بالمسرح الغربي، كان له تأثير في المسرح المغاربي وبخاصة في الجزائر فبرزت معه أسماء مسرحية تخصصت في هذا المجال أمثال : رشيد قسنطيني –محي الدين باش تارزي –علالو –عبد الرحمان كاكي –كاتب ياسين –عبد القادر علولة .

<u>2- توظيف التراث في المسرح الجزائري ومدى تأثره بالآخر :</u>

لقد اعتمد بعض كتاب المسرح الجزائري على التراث الشعبي في استلهام مادتهم المسرحية منه وذلك يرجع إلى تشبعهم بالثقافة الشعبية بحيث يمثل لهم الشعر الملحون وقصص القوالين والمداحين، وسيلة من وسائل التوجيه والتربية

والتعبير عن نفسيتهم فاستيعاب النموذج الفرنسي لم ينجح في محو أثار الأماكن الثقافية الشعبية في المسرحيات المكتوبة منذ البدايات الأولى للمسرح مع رشيد قسنطيني وعلالو ومحي الدين باش تارزي ،إلاّ أن هذه المسرحيات لم تخلوا من المؤثرات الأجنبية فاصطبغت بطابع البنية المسرحية الغربية فوظفوا العناصر الخرافية والعجيبة يمكن اعتبار بعض الأسماء الرائدة في هذا المجال بمثابة المحرك الأساسي للحركة المسرحية الجديدة في الجزائر والتي دفعت بالتجريب الدرامي إلى قمة ما وصل إليه في الأعمال المسرحية التي أثرت تأثيرا كبيرا على ممارساتنا المسرحية .

فأعمال كاكي وكاتب ياسين وعلولة كما سنتطرق إليها لاحقا لم تكتف بالتعبير عن هموم وتطلعات الجماهير الشعبية وهي تبني مستقبلها،بل جددت في جماليات الفعل الدرامي وأسلوبه وأدخلت عناصر فرجة قريبة من قلوب ووجدان الجماهير والكامنة في تقاليده،واحتفالاته ،وقد تم ذلك عن طريق تعامل المسرحيين الجزائريين مع تراثنا بمختلف أشكاله .

إن توظيف التراث في النصوص المسرحية كان نتيجة البحث المتواصل عن قالب مسرحي قريب من الأشكال ماقبل مسرحية والمنتشرة في أسواقنا الشعبية وساحاتها العمومية والتي اختفت طبعا بعض مظاهرها في السنوات الأخيرة نتيجة الغزو الثقافي الإعلامي وهكذا"**لم يكن الوصول إلى المستوى الفني الجيد**

هدفا في حد ذاته .وإنما كان الهدف أن يلتحم المسرح بالجمهور وأن تزداد قاعدته ويرتبط به الناس"[1]

لذا فإن التعامل مع التراث بشكل واعي وهادف، أضحى من الأولويات التي بني عليها المسرحي الجزائري إستراتيجية كاملة لتغيير القوالب المسرحية.

لقد أصبح تراثنا الشعبي مجالا لاستلهام المواضيع والشخصيات وكذا أشكال الفرجة والتعبير الفني.وهنا يمكننا أن نتساءل لماذا لم يتعامل المسرح الجزائري مع تراث العالمي أولم يتعامل معه إلا نادرا؟ إن الجواب على مثل هذا التساؤل الإشكالي لا يمكن أن نجد له جوابا شافيا إلاّ إذا تم طرحه ضمن إطار الثقافة الجزائرية المعاصرة التي تحدد بعض المؤثرات الداخلية والخارجية والتي جعلت منها ثقافة يصعب على الباحث أن يلم بمعلوماتها .

و من أهم كتاب المسرح الجزائري الذين خاضوا هذه التجربة عبد الرحمان كاكي و عبدالقادر علولة وكاتب ياسين وغيرهم .

3- توظيف التراث في مسرح كاكي

كانت تجربة ولد عبد الرحمان تعتمد على التعامل مع التراث الشعبي و توظيفه في أعماله المسرحية، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب

---

[1] فتيحة ميمون – توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي –رسالة ماجستير–اشراف د.واسيني الاعرج –جامعة تلمسان 1992–1993–ص 111

إحياؤها ، و تعود اهتماماته بالتراث الشعبي إلى السنوات الأولى من حياته "**حيث كان يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي هو هينري كوردو* و ضمن فرقة الهواة المسرح أنشاها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم بحيث يدفع تلامذته للبحث في التراث و يقول اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم**[1] و هكذا كان الاهتمام بالتراث الشعبي أساسا لقيام فن أصيل و معبر من خلال القصص والخرافات و الأغاني الشعبية المتداولة بين الناس هذا التراث الممزوج بين الواقع والأسطورة و الخرافة.

"**فالعودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات و فجر طاقاتها، عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار**"[2].

تعد تجربة ولد عبد الرحمان كاكي "**من بين التجارب الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر، نابع من أصالة و تقاليد هذا الشعب حيث تستعيد الأشكال المسرحية الماقبلية، أغاني المآثر الشعبية حيويتها و تكيف للعرض المسرحي،إذ خلص كاكي إلى إبراز اللغة المسرحية**

---

[1] – د صالح لمباركية –المسرح الجزائري–دراسة موضوعاتية وفنية –دار الهدى مليلة –دت–ص10

[2] –عبد الستار جواد –مهمات المسرح العربي –مجلة الأقلام ع8–دار الجاحظ–بغداد –مارس1979–ص67.

*– هنري كوردو : مدير المركز الثقافي بمستغانم أيام الاحتلال الفرنسي

فتتخذ هويتها و ميزتها من التراث الثقافي الشعبي الذي يستلهمه، و تهذيب الوسيط الفني الملائم و المدروس الذي يوحى به" [1]

لقد لعب وعي كاكي بواقع أهله دورا في دفعه إلى إدراك هذا الواقع، و ذلك عن طريق اهتمامه بالثقافة الشعبية الشفـوية إضافة إلى حـفظه الشعر المـلحـون و حكايات القوالين و المداحين،مما ترك فيه تأثيرا بالغ الأهمية على أعماله المسرحية، فكان يعمل جاهدا على إيجاد مسرح أصيل نابع من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه،وعبر مسيرته الفنية و خبرته تمكن من الوصول إلى ميلاد صور جديدة للتعبير.

أسّس كاكي فرقة القراقوز التي اتجهت إلى الطبقة الشعبية كي يأخذ من عاداتها و تقاليدها و تحفظ عنها الأساطير والقصص الشعبية والقصائد والأغاني لتُوظف في أعماله المسرحية، قوامها التراث الشعبي فجاءت كتاباته مواكبة للظروف و الأحداث السياسية و الثقافية و الاجتماعية السائدة بعد الاستقلال و التي توافق طموح الشعب و قضاياه و نضاله من أجل الحرية و التقدم و الازدهار لذا سعى كاكي جاهدا إلى البحث و الخوض في التعامل مع الواقع الإنساني و تجسيده، فكانت هذه اليقظة الفكرية نابعة من أصالة الثقافة الوطنية المتفتحة على العصر بحيث تدفع بالملتقى إلى النظر في واقعه المعاش و العمل على تخطيه.

---

[1] –لخضر بركة سيدي محمد–الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي –مجلة الثقافة –مارس 1993–ص127

4- *الظواهر التراثية في مسرح كاكي*

1- الحلقة" تعود تسمية الحلقة أي مسرح الحلقة من تحلق المتفرجين حول الممثل إذ يقف الراوي و المساعدان يقصان بالتناوب قصص البطولات و الحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء يقف داخل الحلقة"[1]

فالحلقة تعتمد على الحوار الشخصي و الغناء، وعند عرضها للأحداث كانت تحوي الأمور ممكنة الوقوع كما أنها لا تعمل على إقناع الناس بتصديق أحداثها، و باعتبارها فرجة شعبية فهي تتميز بالشكل الدائري المفتوح من جميع النواحي " **و تتكون الحلقة دائما حول الفنانين ممثلين يقدمون الحكايات و الأساطير ويكون بينهم الموسيقيون و البهلوانين وأحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض إما بتقديم المساعدات بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين، أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة يعرفونها مسبقا ويلبسون لها الملابس الملائمة و يديرون ظهورهم ووجوههم للمتفرجين لكي يروا التعبيرات المختلفة التي تتناسب معها .** [2]

---

[1] -أحمد صقر -توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي -ص49

[2] - م ن- ص49

2-المداح: هو شخصية تقوم بتشخيص أبطال القصص ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية كما يقوم بالتعبير عن أمال وطموحات الشعب .

فهو يقدم عرضا شعبيا يحكي في ملامح بطولية أو تاريخية أو قصة ما مستلهمة من الواقع الاجتماعي، كما يقوم أيضا بدور عدة شخوص وهو بصدد السرد وهذا ما نجده مثلا في مسرحيته ابن كلبون.

" **المداح : شفوا وسمعوا ماصرى للإنسان ، بنادم كثير الإحسان اللي قاسته القدرة وجا يشارك ابن كلبون في الكسرة عايش في بر اللي يكدّوا العظام وهو مسكين يحوس على المكتوب كثير الإحسان ويعظم السلام وإذا طلبته مايعجزش على جيبه** ".[1]

يعتبر المداح رجل هذه الحلقة وذلك لما يتميز من قوة في الشخصية والمواجهة و النفس الطويل كما يتفنن في إتقانه للغة الخطاب الشعرية المؤثرة و الموحية فتساعده على لفت انتباه المتفرج بالإضافة إلى معرفة المسبقة عن الجمهور الموجود حوله من هوية ومعتقدات .

[1]- **ولد عبد الرحمان كاكي –ابن كلبون –المسرح الجهوي وهران –دت –ص04**

" إن استرجاع كاكي للغة المداح وفضاء الحلقة هي صيغة إبداعية معالجة للفضاء كمكان للعرض وتصوير الواقع وتمثيل معنى الأحداث والخاتمة للحضور "[1].

واهتمام كاكي بهذه الشخصية وتوظيفها في مسرحه " **لوظيفة المداح المسرحية بوصفه عنصرا مثيرا للديناميكية بين الخشبة و الجمهور "[2].**

5- مسرحية ابن كلبون *

1-الموضوع:تعد مسرحية ابن كلبون خاتمة الثلاثية التي تبدأ بمسرحية "القراب والصالحين" التي كتبت سنة 1965 ،ثم "كل واحد وحكمه" سنة 1966، ثم مسرحية "ابن كلبون " معتمدا على الخرافة كموضوع وعلى الحكاية كأسلوب إن موضوع هذه المسرحية "ابن كلبون " خرافيا . يتطرق من خلاله إلى سرد حكاية الحجيج الذين توجهوا نحو البقاع المقدسة مشيا على الأقدام ولما لقوه من مخاطر ومغامرات في رحلتهم هذه ومن أغرب ما لقوه، حكاية الجنس الذي اتصف بمظهر النصف إنسان والنصف الآخر حيوان . إنهم ابن كلبون يعرفون بقطاع الطرق ، هكذا رويت مسرحية ابن كلبون التي تعتبر المصدر الحقيقي لمسرحية كاكي ، استخلص الكاتب لهذه الخرافة فكرة وهي التضحية من أجل

---

[1] -بوعلام مباركي -حوليات التراث-مجلة دورية ترها كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم -ع6-جوان 1006- ص01

[2] عبد الستار جواد -لغة الدراما الشعبية -مجلة الأقلام -ع4-ص25.

***- كتبها كاكي سنة 1968 وهي خاتمة الثلاثية التي تبدأ بالقراب والصالحين ثم كل واد وحكمه.**

تحقيق العدالة في مجتمع يغمره الظلم و الاضطهاد حيث يأكل القوي الضعيف ويتحكم في تقرير مصيره فيستهل المداح رواية الأعمال التي قام بها إبن كلبون

" **المداح1 : رواية ابن كلبون نمثلوها لكم .**

"**المداح 1: اشكون اللي يفرحو للمَغْبون ؟**

"**الجماعة : ابن كلبون .**

"**المداح 2: اشْكُون اللّي يَعَطي العَاهَد ويخُون ؟**[1].

ويحقق الكاتب التغريب باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية ،فهدم الحائط الرابع واضح في المقدمة ،لأن الجمهور يعلم بأن ما يشاهده ليس واقعا وإنما عرض مسرحي .

ثم يروي أحد المداحين قصة عمر الذي رحل مرغما عن أهله رفقة صديقه الصّديق الذي ساعده في الأول لما كان وحيدا منبوذا من طرف أهله وأصدقائه.

عمر الذي أحب فطوم ثم رحل وتركها وراءه وهي حامل فأوصاها بأن تحكي لابنه قصة ظلمه من طرف ابن كلبون لأنه إنسان يتصف بالنزاهة ،ثم تتدخل مجموعة من الممثلين لتؤدي دور ابن كلبون يخاطبهم .

عمر قائلا " **مَارَاكُم عَرْش .مَارَاكُم أُمَة في بْلاد كبيرة ما تعَمرُوش حُومَة في سُوق الإنسانية ما تجيبوا سُومَة**"[2]

[1] – كاكي –ابن كبون –م س– ص04
2– م ن – ص 06

يصوّر لنا الكتاب موقف الكراهية و العداء التي يكنّها عمر لابن كلبون ، ويبرز من جهة ثانية الصراع القائم في المسرحية المتمثل في نصرة العدالة على الرغم من الصعاب والعراقيل التي تبينها القوة المتسلطة في المجتمع .

إن عمر ذلك الشخص الذي رفضه مجتمعه لاختلاف طبعه مع طباعهم وهاهو يودع زوجته فطوم .

"عمر: فطومة ياللّي في حُبي سمَيّتك فطوم ، يانخلة عَايشَة في وسّط الدُوم ، مانَحضّرش لثمارك إذا جَاو كنت في الهجرة قولي له يفارق ،قُوليَله يا فطوم بلي عمر ما كان قاتل ما كان سارق قولي له بَابَاك في دولة ابن كلبون ظهّوره وعاش مغبون فطومة : بني كلبون حكموا عليك بالهجرة ودارك لديَارهُم مجَوّرة روح ها ني نبلّع قلبي و الباب شحَالمن خطرة "[1]

ثم ينتهي المشهد بتدخل صديق عمر" الصدّيق " و يوضح العلاقة التي تربطه بعمر وكيف تعرف عليه منذ أول استقبال له لأن الصديق كان بدون مأوى فخرج هاربا من مدينته لأن المنفى مصير محتوم على كل من تسول له نفسه بالتمرد على مجتمعه الذي يغمره الظلم و الفساد ثم يتدخل بعد ذلك المداحان اللذان يعرضان أحداث ميلاد عمر .

[1]– م س– ص09

المداح 2 : في دار إنسان اسمه سعيد بوسنة زاد طفل نهار الخميس "[1]

فيتم عرض الأجواء الاحتفالية بميلاد الطفل و تضارب الآراء حول اختيار الاسم ليقع الاختيار على اسم 'عمر' تبركا بشخصية الخليفة " عمر بن الخطاب رضي الله عنه " فيبرر سعيد بوسنة اختياره اسم عمر ،هو الرغبة في تحقيق أماله في العودة إلى العدل و الإنصاف في المجتمع بين الأفراد بعد أن حلت مكانه الاستغلالية و الظلم .

"سعيد : ما بقّى حَقّ يا ربي لا في هذا الدَوّار ولا في هذا البلاد أكثر الظلم و العار ... اجبر أنسميه "عمر " على عمر " عمر الحق "[2]

ويساعد عنصر التاريخية في استخدامه على تحقيق التغريب في المسرحية ،ليبتعد الجمهور عن الأحداث عاطفيا،ويفكر بموضوعية في أحداث الماضي التي تماثل أحداث الحاضر لكي يحدث تغييرا ايجابيا .

ويستخدم عنصر الرواية في المسرحية لكي يهدم الجدار الرابع ويفصل الجمهور عن أحداث المسرحية .

ثم يعود المداحان و الممثلون للتعليق عن الحدث لتوضيح الأهمية التي ولي بها ميلاد عمر وكيف عمت الفرحة بيت سعيد بوسنة ثم يأتي مشهد يصور لنا

---

[1] – م س – ص09.
[2] –م ن – ص15.

شجاعة عمر وهو يتكلم مع الشرطي كان عمره آنذاك خمسة عشرة سنة حيث يدخل في عراك مع شرطي ممثل القانون .

" الشرطي : أنتَ منَ الشرُطَة ما تْخَاف ؟

عمر : أيخَاف من الشرُطَة الخَاينَ و القَاتَل أنا ما عَنّدي عْلاَش نْخَاف "[1]

وتستمر المواجهة بين عمر والشرطي هذه المواجهة التي تعبر عن معاناة الناس المظلومين كما تترجم لنا ثورتهم عن هذه التعسفات التي تمارس ضدهم .

" الشرطي : هذه الهَدّرة بُوليتيك وأصحاب البُوليتيك في لحبَاس ايكَمّلُوا ... روح روح لداركم قدّر واحشم واللّي خاف اسلم و اللي اسلم سَعدات يَامُو.

عمر : اللّي يعيش مَحكُوم يليق يدير كمَامة لفُمَه و اللّي قال كلمة ما جَاتكُمش على تاويل عليه تتسَبوا ايليق ايخاف و يقَدر و إذا نّظلَم وعندُوا حاجة ايڤُولها ايخليها في قلبه .

الشرطـــــــــي : هذي مَاهيش فهامة راك تتفيهم و اتنفيهُم إذا مَزدت هَاك ماتبَقاش سَالم راك بلاشَك وحدّ النهّار تظلَم و يوصلَك للحَبس تكبر تحس بالغبينَة وتندم عمر : بنيتُوا حياتكُم على الخوف كلكُم ذيوُبا ولبَاسكُم خروف

---

[1]- م س- ص17.

تَغلطُوا اللّي يسمع واللّي يشوف المرأة تطيح إذا كانت بالجوف تقطعوا على اللّي رايح يطوف" [1]

وتنتهي هذه المواجهة بصفع الشرطي لعمر ردا على كلامه اللاذع معه وعبرة لمن يتطاول على الحكم والحكام لما يروه من مساوئ وعيوب في قيادتهم للمجتمع، تحكمه سلطة غير شرعية ثم يبلغ عمر سن العشرين ويتعلق قلبه بفطومة التي أحبها ولأجلها بني بيتا ، لكنه يلقى مواجهة من طرف والده الذي رفض طريقة زواج عمر على أنه لم يستشير والديه .

"سعيد : هذا هو الحديث أنا ويماك نتسَمَاو والديك عشرين سنة كبَّرتك وربيتك ونهَار جِينا نفَرحوا بيك تقولنا باللّي رَايح تبني بيت .

عمر : غير قُول ووضَّح الحدِيث ربيتنِي وكَبَرتنِي كاللّي ربَحت لنتْريت منين بنيت دَاري ،مين تكلمت تقول تعديت "[2].

وفي مشهد الموالي يقدم المداحان شخصية عمر الذي أصبح قاض نزيه يتسم بالعدل في حلّ قضايا الناس وذلك بعد أن أتم دراسته في القانون ويظل يحكم إلى أن يأتي يوم وتكون فيه محاكمة ابن كبير الدوار اتهم بالقتل ،ولكن أثناء المحاكمة يتبين أنه بريء ،طالما القاضي لم يتأكد من سلامة أقوال الشهود

[1] – م س– ص18.
[2] – م ن– ص 22.

،فمنهم من يعتقد أنه خطأ ومنهم من سحب شهادته ،ويروي المداحان كيف تمت المحاكمة :

"المداح1:الشاهد الثاني قال كيما الأول .

المداح 2 : و الثالث كيف .

المداح 1 : باين كان كبير الدوّار فوق بَعض منهُم ، وشرَى لُخرين وبعد ما شَهدُوا وارجعوا في كلامهم قالوا ماشَفْنَاش "[1]

وتغمر الخيبة عمر في عدم تحقيقه للعدالة بين أفراد مجتمعه على الرغم من جهوده الخيرة، فقابله الناس بسوء المعاملة ونكران الجميل وأصبح شخصا غير مرغوب فيه ، فيبعث كبير الدوار إلى الوزارة برسالة يطلب فيها فصل عمر عن سلك القضاء و تعويضه بقاض آخر ويطرد من بلده .

"عمر : يا مّرَا رَانِي مَهمُوم ،حكَمّت علَى ولّد كبير الدُوّار وباباه شرَى الشهُود وبقية أهل القرية خَايفِين منه ، وهكذا أصبحوا الكل متحدين عليا .

فطوم : وأنت يا عمر ، القانون أنظُن ما يخَوَف .

عمر : لكِن يا فطوم ، في هذا القَرية القانون رَاه مفقود العَينِين .

---

[1] – م س – ص27.

فطوم : ما تتأسَف يا عمر مهما كان الحال ، القانون ينتصر دائما والحق يظهر ، وهذا الشيء تعلم بيه خَير مني يا عمر ، أنت درست واطلَعت وانهاراللّي نلت الشهادة حلفت الحق ما تخون " [1]

ويقرر عمر السفر و الابتعاد عن أهل القرية فتجمع له زوجته بعض الأمتعة ، لتظهر من جديد شخصيتي عمر والصدّيق وتحاورهما حول فطوم زوج عمر الوفية لزوجها ، فهي في نظره امرأة مثالية ، ثم يعبر الصديق عن وحدته فيرد عليه عمر قائلا :

" عمر : نعيا نخَمَم في غيبنتي ، لكن أنت تعبت أكثر مني ، خاطَر الإنسان اللّي تَغبَن وجد رُوحَه وحِيد مثل الإنسان الموَدَر في الصحراء ! الحياة اللّي ربي أغنَاه بها تبانلّه مغدُورة وشي خطرات يقول وقُوله كي الكفرة ، علاه زدت وَاش راني ندير هنا [2]"

أراد كاكي أن يظهر لنا من خلال هذه المسرحية صعوبة الاغتراب و الابتعاد عن الأهل وما ينجر عنها من تصرفات قد تؤدي بالإنسان إلى الانقياد والرضوخ و الاستسلام للأمر الواقع .

---

[1] – م س – ص 32.

[2] – م ن – ص49.

يعكس هذا مظهرا من مظاهر الدراما الملحمية ،إذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلاً:لماذا فشل عمر بوصفه رجل قانون في تحقيق العدالة؟

اللغة :

وظف كاكي في مسرحيته لغة تراثية مغمورة بالإيحاءات و الرموز قادرة على إيصال المعنى والفكرة إلى الجمهور ، كما تصور لنا الأحداث و المواقف وتجعلها أكثر تبليغا لدى المتلقي، لقد اختار وسيطا ألسني كما تتكلم وتستعمل في أغنية المآثر الشعبية وهي وسيط باعتباره أكثر غنى في المعنى .

فاللغة المستعملة عند كاكي قريبة من لغة المداح التي يستعملها في الأسواق والحلقات وبهذا تعتبر لغة ملحونة لها صدى في وقع نفوس الجمهور ، هذا ما يجعلها تدفع بالمتلقي إلى التفكير في معانيها والتي في مجملها نصائح **" بحيث يستعيد فيه لغة الخطاب الشعبي التقليدي ليدخل عليه بعض التعديلات من فضاء المآثر الشعبية وطاقات المداح التبليغية ، فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي الجديد بوصفها أداة تراثية منقولة عن فضاء أغاني المآثر الشعبية، وقصائد المداح الشعرية الملحونة لتجسيدها في العرض المسرحي"**[1].

إن اللغة التي وظفها في مسرحيته لغة شعبية بأسلوب محكي لها دلالات تراثية و بها إيحاءات بحيث تدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي و

---

[1] – **بوعلام مباركي –حوليات التراث –مجلة تصدرها جامعة مستغانم – ص02.**

السياسي ، فجعل مسرحه وسيلة من وسائل تغيير الواقع، كما جعل هذه اللغة مرتبطة بالمشاركة في أداء الفعل الجماعي للممثلين وإدخال المقاطع الغنائية الشعبية المعروفة التي يتفاعل معها الجمهور .

وقد طغى الشعر الملحون على كثير من أعماله المسرحية إذا اعتبره أداة لغوية كاشفة عن طبوع الشخصيات و مواقفها ودوافعها وهذا ما يجعل المتلقي يتخيل أحداث الحكاية .

ولعل حفظه للأساطير الشعبية والحكايات و القصائد الشعرية الملحونة مكّنه في استعمال هذه اللغة التراثية و توظيفه لأداء المداح في فضاء العرض التمثيلي الشعبي، أي الحلقة ونقلها إلى العرض المسرحي معتمدا في ذلك على مقدرة المواجهة لدى شخصية المداح وهذا يجعله يتقن لغة الإرسال و الخطاب الشعري المؤثر و الموحي لشدّ انتباه المتلقي، فاتساع خياله جعله لا يعتمد إلا على بلاغة الكلام القادر على الإقناع وجعل حركاته متناسقة تناسقا هرمونيا [1].

فشخصية المداح عنده هي التي تفتح الحكاية وتروي أحداثها بغية في مشاركة الجمهور .

كما أنه استلهم من قصائد الشعراء الشعبيين مثل لخضر بن خلوف مجسدا هذه اللغة الشعرية الشعبية لتنطق على لسان شخصيات مسرحياته، كما عمل أيضا

---

[1] –ينظر :بوعلام مباركي –توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري–رسالة ماجستير –اشراف د.عز الدين المخزومي –جامعة وهران–2000–2001–ص1888.

على تحقيق مسرح لغته أكثر صدقا في التعبير عن الواقع واحتياجات الجمهور ،وسهولة الفهم في إطار خطاب شعبي، تهدف إلى تشخيص مشاكل حياة الإنسان خلق منها نماذج درامية .

وهكذا كانت لغة مسرحياته متصلة بالأداء الجماعي للممثلين فكشف من خلالها عن واقع الحياة الريفية الجزائرية عن طريق توظيف لغة درامية ملائمة لمساره الفني، فطغت على أعماله صبغة الأصالة والمعاصرة فكان الغرض من هذه الكتابة هو البحث عن مسرح جزائري نابع من أصالة هذا الشعب .

فدعمت تجربته هذه فكرة استخدام اللغة العامية لغة وطنية إذ توقظ الحس الشعري الشعبي وتستلهم الخيال،هي ملحمية لأنها تقدّم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها، وبعودة كاكي إلى التراث الشعبي في أعماله المسرحية أكسبته لغة درامية أصيلة مشحونة بالفكر الذي يعبر عنه خلال معرفته بهذه اللغة التراثية ، فانبثقت لديه أفكار و أساليب التعبير الدرامي التي تؤثر في الجمهور المسرحي ، وهذا ما اكسبه نجاحا باهرا في مساره الإبداعي المسرحي **" ولقد كانت لهذه اللغة المستعملة في مسرح كاكي تأثير و تجاوب كبير من طرف الجمهور المسرحي وذلك لتعبيرها عن أصالة هذا الشعب في إحياء التراث الشعبي وعصرنته عن طريق العرض و الأداء المسرحي ضمن خطاب**

مسرحي موجه إلى الطبقات الشعبية معبرا عن واقعها السياسي و الاجتماعي"[1].

كما جاءت لغته مشحونة ببعض الأمثال و الحكم وهذا ما نجده :**بنيتو حياتكم على الخوف كلكم ذيوبا ولباسكم خروف –اللي يسمع واللي يشوف المرأة تطيح إذا كانت بالجوف تقطعوا على اللي رايح يطوف .**

وهذه اللغة البسيطة المفهومة لدى المتلقي استطاع كاكي أن يوظف بعض من الأمثال المتداولة في أوساط المجتمع.

لقد حاول كاكي من خلال أعماله المسرحية الرجوع إلى التراث الشعبي المحلي باستلهامه للأساطير و الحكايات الشعبية وصياغتها حسب رؤيته الفنية لبيئته وثقافة مجتمعه، بحيث صاغها في لوحات فنية رائعة ملائمة لثقافة وعادات المجتمع الجزائري وجعلها مرجعية لقضية سياسية أو اجتماعية باستعمال اللغة العامية من حيث وسيلة التعبير وقد أفادت هذه الصياغة الفنية في إيجاد مسرح شعبي جزائري تراثي ولكن هل كان هذا المسرح يخلو من بعض الملامح الغربية ؟.

---

[1] - م س- ص188.

6- *ملامح المسرح الغربي في أعمال كاكي :*

لقد خضع مسرح كاكي لمجموعة من المؤثرات ،تتجلى في المؤثرات الأرسطية و المؤثرات الملحمية وبعض المسرحين في الجزائر يرون أن المسرح كاكي يغلب عليه الطابع الملحمي ،كون التغريب عنصر أساسي فيه لخلق نوع من الانفصال بين الجمهور والمسرح لإعطائه نقدا بناء للظروف الاجتماعية ،كما يسعى إلى هدم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح.

"وقد استخدم بريخت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب ،والتأريخية إحدى هذه الوسائل ،يؤكد بريخت على تأريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على الأحداث بالنظر إلى بُعده عنها زمنيا وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا "[1]

كما يهدف المسرح الملحمي إلى "**أن يلتزم الكاتب المسرحي بالتعبير عن قضايا مجتمعه وعصره في السياسة و الاجتماع بما يوافق طبيعة التطور ويدفع بالمجتمع في مستقبله إلى حياة أفضل** "[2].

---

[1] --حياة جاسم محمد –الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها1960–1970–دار الآداب–بيروت –دت ص78.

[2] – بيير أجيه –المسرح وقلق البشر – تر د.سامية أحمد أسعد –الهيئة العامة للتأليف والنشر –دت ص153.

يوظف بريخت التراث في أعماله المسرحية لتحقيق التغريب فيعيد طرحه بعد تفريغه من الجوانب العاطفية كما يعتمد على عنصر السرد والتي تعيد للجمهور علاقته بواقعه.

إن عبد الرحمان كاكي أقرب ما يكون من المسرح الملحمي الذي يتفق مع اتجاه بريخت الذي يسعى من خلاله إلى طرح بعض القضايا الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية والسعي إلى التغير.

لقد اتخذ كاكي الشكل الملحمي كأساس لعمله فاتضحت عناصر المسرح الملحمي من اعتماد كاكي على الراوي ليؤكد الطبيعة الملحمية للموضوع حيث يقوم الراوي بسرد الأحداث بل نسمعها من الراوي .

كما يتضح الأثر الملحمي في طبيعة الشخصيات حيث أن عمر وفطومة شخصيتان متفردتان في عواطفهما وقصة حبهما وهذه العاطفة ترتبط بالظروف الاجتماعية .

"فالممثل عنده لا يحاكي مشاعر الشخصية بقدر ما يؤدي من مواقف متغيرة عن طريق السرد "[1].

[1] – مناد طيب –أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي –رسالة ماجستير –إشراف د.زاوي أمين – جامعة وهران –1994–1995–ص83.

وقد جاء توظيف المداح في مسرحياته دليل على تمتعه بإتقان أسلوب الخطاب الذي يساعد على لفت انتباه الجمهور مع معرفته المسبقة عنه، لما يحمله من المعتقدات وكذا أسلوبه في التفكير .

فوظف مع المداح و القوال تقنيات الأداء كالطبل و العصا في عروضه المسرحية مغيرا أسلوب إخراجه إذ جعل المشاهد المعروضة تتخللها أغاني جماعية أو فردية وتعليق عن الحدث، مما يجعل ذلك الجمهور يرددها مع الممثلين كما في مسرحية القراب والصالحين في المقطع التالي :

" **الجماعة : ياالماء ، ما سيدي اللي جايبو من عند سيدي العقبي** "[1].

فبهذا يجعل المتفرج إما يصعد إلى الخشبة أو الممثل ينزل إليه، لقد كان تأثر كاكي بمسرحيات برتولد بريخت نتيجة للواقع الذي كان يعيش فيه ، بحيث كان يود خلق شكل مسرحي جديد يترجم من خلاله أمال الشعوب في الازدهار و التقدم و الحرية ، لذا كان عليه أن يجسده بكل أبعاده.

" **وأهم ما يميز هذا الأسلوب هو أنه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع ووجد كاكي في أداء المداح الجواب الأمثل عند رغبته في التغريب البرختي فالممثل عنده يؤدي عدة ادوار مختلفة ، فهو يصور شخصيات الحكاية كما يتحول في نفس الوقت إلى راو للأحداث** "[2].

---

[1] – **ولد عبد الرحمان كاكي – القراب والصالحين– المسرح الجهوي وهران – دت – ص14.**

[2] – **مناد طيب – م س – ص88.**

وحسب الآراء " **فإن كاكي يؤكد أنه لم يتمثل النظرية البرختية بكل أطرها في مسرحياته ، وإنما أخذ منها بعض التقنيات التي تشكل الهيكل للمسرح الملحمي البرختي كالدعوة إلى كسر الإيهام وتغريب التمثيل و المؤثرات الصوتية و الديكور** "[1].

لقد طغى على مسرحية " ابن كلبون " الأسلوب الملحمي التغريبي على مستوى النص حيث تصوير الشخصيات وتوالي الأحداث كان بطريقة التسلسل المنطقي التاريخي مع تبسيط الشخصيات لتبرز حدة استعمال التغريب في هذه المسرحية حيث طغى أسلوب السرد على مسرحية إلى درجة أننا لا نشعر بحركة الفعل الداخلية حتى الأزمات التي تتشكل من حين لآخر فهي تكاد تكون مفتعلة بخلوها من صراع حقيقي بين مواقف متباينة .

وهكذا يكون كاكي قد وظف تقنيات الفضاء المسرح الأوربي في خدمة شكل تعبيري أفرزته التقاليد الشعبية ، بواسطة أسلوب يتماشى ومضمون الرسالة ومتلقيها .

---

[1] – م س – ص88.

المبحث الثاني:*<u>المسرحية التاريخية</u>*

يشكل التاريخ مادة هامة وخصبة لكتاب المسرح في استلهامهم من الأحداث التاريخية و الشخصيات التاريخية في أعمالهم المسرحية لتعينهم على الخلق الدرامي " **غير أن تعامل المؤلف المسرحي جورج بوشنر في شخصيته لعلاقة المسرح بالتاريخ إلى أن الشاعر المسرحي لا يعدو في نظره أن يكون مؤرخا ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى ويغوص بنا في حياة أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سرد ا جافا عنه . ويرينا الطبائع بدلا من الخواص و الوجود بدلا من الوصف** "[1].

إن المسرحية التاريخية ظلت تحظى بالعناية واحتلت مكانة في الفكر الرومانسي وفي هذا المجال يقول هيغل : الفنان هو أكثر قدرة على ملامسة جوهر الحقيقة ، فهو تفوق على المؤرخ الذي يتعامل مع الظاهرة التاريخية في جزئياتها ، أما الفنان فالتاريخ عنده يظهر جوهره في الرؤية الشمولية التي تعكس جوهر أي ظاهرة تاريخية .

" **فهو التزام ينبثق أساسا من رؤية معينة لذلك الواقع مما يستلزم أن تنصهر جزئيا في بوتقة التجربة الكلية لتخرج لنا نتاجا يعادل التاريخ لا يطابقه و هو**

[1] – د فؤاد الصالحي– علم المسرحية وفن كتابتها – دار الكندي – ط 1–2001–ص183.

في معادلته بهذا التاريخ يفسره فنيا بصورة غير مباشرة "[1] ولعل المسرحيات التاريخية تعيد النظر إلى التاريخ فهي ترفض بعضا منه وتعيد صياغته مستخدمة في نفس الوقت أفكار العصر الحاضر وشعاراته .

فالكاتب المسرحي يتخذ من عمله الدرامي انطلاقة من عصر تاريخي فيتخذ من هذا العصر شخصية معروفة ببسالتها و قوتها، أو شهداء من عامة الناس لبنائه الدرامي مبرزا أبعاد هذه الشخصية " **و مهما تكن وسيلة استخدام التاريخ فإن المسرحية تكتسب طابعا إنسانيا يجعلها مصدرا خصبا لدراسة الطبيعة البشرية** ."[2].

1- *خصائص المسرحية التاريخية :*

إن المسرحية التاريخية تنطلق في عمومها من عصر تاريخي لا سيما فترات الضعف الذي أراد خلالها المستعمر فرض غطرسته على الشعوب الضعيفة، جاعلا إياها تحت وطأة أقدامه خاضعة لسيطرته ، رافضة لهذا الإذلال ، ومن كل هذا يحاول الكاتب المسرحي إيجاد شخصيات ذات سمات تاريخية تعبر عن آمال هذه الشعوب المضطهدة الرافضة للظلم و الاضطهاد و المطالبة بحقها في الحرية و المساواة في صراعها ضد المعتدين .

---

[1] – د– سعد أبو الرضا –الكلمة والبناء الدرامي –دراسة نقدية تحليلية مقارنة –ملتزم الطبع والنشر – دار الفكر العربي – دت ص17.

[2] - م ن - ص19.

وهذا ما رآه بريخت فاعتبر التاريخ " **خير مادة لدراسة صراعات الإنسان و كفاحه ضد القوانين و الحكام ومن أجل مستقبل أفضل ، كما أن التاريخ بالنسبة لبريخت مادة أساسية و رئيسية لتطبيق مفاهيم النظرية الماركسية كما أن العلاقات الإنسانية تتحدد من خلال تفكير الإنسان وكفاحه في الماضي و في المستقبل** "[1]

ولأن المسرحية التاريخية تعبر عن واقع الكاتب المسرحي وما يهدف إليه من نقمة على السلطة ممزوجة بأسباب الظلم الاجتماعي ،ولن يكون حلّ مشاكل المجتمع اقتصاديا وسياسيا وفكريا ،إلا بانتشار الفكر الاشتراكي لما يحمله من مفاهيم التغير والعدالة الاجتماعية .

إن سبب تعلق الإنسان بحكايات التاريخ القديم أقبل الكتاب المسرحيين على النهل و الاستلهام منها لأنهم بذلك يحققون بها غاية الإبداع في تناولهم سيرة الأبطال ليضيفوا عليها طابع الخيال الفني .

2- ***خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي :***

إن التاريخ موضوعا للمسرح عند جميع الأمم فإن تناول هذا الموضوع تختلف ميلاده من أمة إلى أخرى على حسب موقعها من التاريخ " **فكان استخدام التاريخ عند كتاب العرب خصائصه ومظاهره الخاصة بالعرب وحدهم**

[1] – **د عدنان رشيد – مسرح بريشت – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت 1988– ص81.**

بسبب الظرف التاريخي الذي نشأ فيه المسرح العربي من ناحية وبسبب الغايات و الأهداف التي قصد إليها الكتاب العرب منذ نشأته حتى اليوم من ناحية ثانية"[1].

إن الأحداث التاريخية التي وقعت قبل الإسلام أو التي جاءت في الفترة التي بعده و التي تخص الأمة العربية مصدرا هاما في أعمالهم المسرحية ، فقد كان كتاب المسرح يعيدون الكتابة لهذه الأحداث ويعيدون عرضها بتعديلات توافق الوقت الراهن ،وعلى الكاتب المسرحي أن " **يجعل من المسرح مدرسة أخلاقية و أن يختار من التاريخ مادة معينة للوصول إلى هذا الهدف وأن يلتزم بمعالجة الموضوع بجميع تفاصيله التاريخية أو الحدث التاريخي بصورة خاطئة أو معكوسة ."[2].**

ولما كان المجتمع العربي يتخبط تحت وطأة الاستعمار كان دعاة الإصلاح يرون أن تحقيق الحرية ينطوي تحت حركة التوعية الجماهيرية من خلال التغني بأمجاد الماضي لإيقاظ الهمم .

" بذلك نجد التاريخ قد حظي منذ بداية التعرف على المسرح في الوطن العربي و الكتابة له بالمكانة الأولى باتخاذه مصدرا على غرار التجربة المسرحية

---

[1] – فرحان بلبل – مسرحنا العربي واقعه وآفاقه – دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع – دت – ص176.
الموقع الالكتروني :http/www/awu-dam.org

[2] – عدنان رشيد – م س – ص44.

الأوربية مقلدين في ذلك كتاب العصر الكلاسيكي الذين أنتجوا لنا أعمالا تعد اليوم من روائع الأدب المسرحي العالمي"[1]

ولعل من أهم أسباب تعامل كتاب العرب مع المادة التاريخية كان

" نتيجة تأثرهم بمنهج بريخت الذي شاع في أرجاء الوطن العربي بعد هزيمة حزيران ، واهتدى به الكتاب المسرحيون مدة تزيد عن عشرين عاما "[2].

كما كان للمسرح الجزائري دورا في هذا الاتجاه باستلهامه للبطولات التاريخية ،بعد أن اشتدت على الشعب الجزائري وطأة الاستعمار وظلمه وجبروته ، فجعل من المسرح وسيلة للتغني بالأمجاد وكذا لإيقاظ الضمائر و استنهاض الهمم ، والتخفيف من الشعور بالضعف أمام المستعمر ، فكان كتاب المسرح يرون في ذلك واجب التغني بأمجاد العرب القديمة ، وأبطال الفتوحات الإسلامية وكان الهدف من ذلك تهيئة الشعب للتصدي للاستعمار الفرنسي و تحرير الوطن .

" فالاتجاه التاريخي أسبق الأنواع ظهورا و استمر حتى بعد الاستقلال و بالرغم من أن نصوصه قليلة مثل غيره من الأنواع الأخرى فإننا نستطيع أن نلمس فيه بذور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة من الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب ،وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها و انتمائها وتسعى إلى إثارة الغيرة في نفوس أبنائنا فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات

---

[1] – ميراث العيد – أدب المسرحية العربية في الجزائر – ص98.

[2] – يوسف نجم – المسرحية في الأدب العربي الحديث – دار الفكر العربي – القاهرة –1980– ص294.

المضيئة فيه تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس "[1].

ولعل أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية كانت على يد الشاعر محمد العيد إل الخليفة بعنوان " بلال بن رباح " سنة 1938 وهي مسرحية شعرية ثم مسرحية أخرى بعد الاستقلال منها :

*- بئر الكاهنة ⟵ لمؤلفها محمد واضح

*- الباب المفتوح ⟵ لمؤلفها محمد واضح

*- أبو محجن ⟵ موسى الاحمدي نويرات

*- ليلة في برج بابل ⟵ عبد المجيد المقراني

*- ماليني أميرة الهند ⟵ أحمد سفطة

*- الهجرة ⟵ عبد الرحمان الجيلالي

*- ما سينيسا ملكا ⟵ محمد طاهر فضلاء

والمسرحيات التاريخية تختلف من حيث المضامين و أسلوب التناول للمادة التاريخية ،كما أنها تتفاوت من حيث تصوير الصراع بين القوى المتعارضة ، فبعض منها من يتناول صراع المسلمين مع الكفار و البعض ذهب إلى تاريخ الأمة الإفريقية ، كما أنها تعتمد على شخصية محورية تصبح في بعض الأحيان

---

[1] - **عز الدين جلاوجي – النص المسرحي في الأدب الجزائري – ط1-الجزائر 2000- ص57.**

عنوانا للمسرحية نفسها ، والتي تمثل دور البطل في المأساة " **كما يقوم الكاتب بتصوير البطل مرتبطا بتلك الشخصيات وهو يخوض صراعه ضد القوى الأخرى ويتسم ذلك الصراع غالبا بقوة المواجهة و التصدي الملحمي من طرف البطل رغم المعوقات التي تحول دون تحقيق غايته ."**[1]

سوف نعرض فيما يلي دراسة لمسرحية ماليني أميرة الهند لمؤلفها أحمد سفطة.

3- ***"ماليني أميرة الهند "* أحمد سفطة .***

الملخص العام

- الموضوع :

تقع هذه المسرحية في ثلاثة فصول إذ تبدأ أحداث المسرحية في القصر و يبدو على الملك الحزن بسبب دخول جيش المسلمين بلاده وتلقيه الهزيمة منهم وذلك بسبب خيانة خطيب ابنته ماليني " يوما وكان جزاءه ذلك القتل من طرف ماليني أما في الفصل الثاني بعد الاستيلاء الجيش الإسلامي على الهند على يد " قاسم " وتتكر ماليني في زي جندي هندي لتطلب من قاسم أن يعفوا ويوقف الحصار مستعدة لتنفيذ كل طلباته إلى أن تكشف له عن وجهها بغية إغرائه فيصدها خوفا من الوقوع في الفاحشة ، إلى أن تجد خطة وهي تمزيق ثوبها

---

[1] – ميراث العيد – م س – ص111.

*- أحمد سفطة – ماليني أميرة الهند – المؤسسة الوطنية للكتاب /ط2- الجزائر – 1983

وكشف وجهها وشق جيب صدرها متوجهة نحو أحد الجنود بكل ذعر وخوف فقدم لها الأكل ثم أخدها إلى أماكن الذخيرة وتركها فأولعت النار هناك .

أما في الفصل الثالث فبعد أن فشلت ماليني في إغراء القائد قاسم ها هي الآن تحرض صالح و توقع بينهما في الطموح إلى السلطة وزرع الإشاعات بين الجنود فيبعث برسالة إلى الخليفة ويستدعيه للنظر في الأمر ، فيستنطق الأميرة من طرف الخليفة التي اشتكت له بأن الامير اعتدى عليها وانتهك شرفها فلم يقام عليه الحد فيأخذها الغيض ، وتدلي بالحقيقة وتستعجل قتلها بعد إشهار إسلامها.

في هذه القصة صراع بين الحب و الواجب الوطني مصورا إياه في حب ماليني لقاسم وكذا الواجب اتجاه وطنها مضحية بذلك في شرفها وكبريائها لتحرير الوطن .

الشخصيات :

لقد صور لنا الكاتب شخصية قاسم التي تتسم بالحكمة و النزاهة في كل أعماله التي تصدر عنه ’ إنه يخاف الله في كل عمل يقدم عليه أما الشخصية ماليني و التي هي في صراع مع "قاسم" القائد المسلم ، فقد جاءت في صورة متكبرة حقودة فيها حب الانتقام وذلك ما يتجلى في أنها أرادت الإطاحة بقاسم

لكي تنتقم منه بدافع الواجب وهذا ما نجده في المسرح الكلاسيكي الفرنسي ، صراع الحب بالواجب .

الحب الشديد للوطن وذلك بقتل خطيبها نتيجة خيانته للوطن ومن هذا ينتقل بنا الكاتب من الصراع بين ماليني و قاسم إلى الصراع الذي يختلج في نفسية ماليني وما تكنه من حب لقاسم مما قد يؤدي إلى انكسار في كبريائها عند البوح به أو أنها تكتمه تلبية للواجب الوطني .

من خلال حوارات المسرحية يتبين لنا محكمة الآلهة وقدرتها فها هي ماليني تستغيث بالآلهة "ابراهما ".

"أيتها الآلهة أغيثينا ... تفضلي علينا بالقوة واليأس و الشجاعة و الإقدام ، والاحتمال و الثبات والتحدي ، قل لي يا ابراهما فأنت الخبير بكل شيء ، أما أنا فقدت وعيي وأصبحت لا أعرف شيئا ."[1]

ثم يصور لنا الكاتب الصراع القائم منذ بداية المسرحية إذ تقتل خطيبها ثم تزور القائد قاسم في معسكره متذ للة راجية منه رفع الحصار عن وطنها مقابل حبها له ويلقى هذا الأمر بالرفض من طرف قاسم مما يحط من كبرياء وكرامة ماليني فتشعر بالخيبة و اليأس .

[1] – **أحمد سفطة – م س – ص 25–26–.**

" ماليني : ستتغلب على أمتي أيها القائد ' محمد القاسم ' ولكنك لا تنتصر علي ما دمت حية

يمكنك أن تزدري بهمة أميرة قدمت نفسها ضحية لأمتها ، ولكنك لا تقدر مهما كانت قوتك على المقاومة امرأة كان في نيتها تغررك بل أن تحبك لو عرفت كيف تعاملها، لا شك أنت تعرف كيف تقود الجنود إلى النصر ولكنك لا تعرف كيف تقود نفسك إلى السعادة .

قاسم : أتريدين أن أكفر بالله العظيم لأ تمتع بنعمة زائلة ؟ هل علي أن أساعدك و أهديك سواء السبيل أو عليك أنت أن تقوديني إلى طريق الضلال ؟ إن السلاح وحده هو الفاصل بيننا و القاضي في مصيري و مصيرك "[1].

ومن خلال هذه الحوارات يبين لنا الكاتب قوة وصلابة القائد 'قاسم ' تجاه ما طلبته منه ماليني إذ بررت ضعفها وعاطفتها تلبية لحب الوطن وأمتها بعد أن قرر قاسم رفض هذا الطلب أو الحب ، إذ تتأجج في نفسية ماليني روح الانتقام من قاسم .

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على الشر الذي تتحلى به ماليني مقابل الهدوء و التسامح الذي يتصف بهما قاسم ذو السريرة الطيبة التي لا تنطوي وراء أهوائها الدنيئة المخالفة لشرع الله وهذا ما يتجلى في الحوار بين قاسم و ماليني

[1] – م س– ص83.

" ماليني : لا يهدأ لي بال، و لا يطيب لي خاطر حتى أحطم فيك تلك القوة القهارة .

قاسم : قوة باطلة لو لم تعتمد على الزهد في متاع الدنيا الزائلة .

ماليني : ألك قلب جامد ؟

قاسم : أيمكن قلبا مثل قلبي، قد أنزوي في قالب جديد أن يرى نورا فوق نور الله ؟

ماليني : ألا يرحم ربك طبيعة البشر ...."[1]

وينتقل بنا الكاتب إلى الصراع حول السلطة بين قاسم وصالح الذي وقع في مصيدة ماليني ، وهذا ما نجده في الفصل الثالث حين يتم فتح المدينة و الإشاعات التي تطارد قاسم وسط جنوده .

" قاسم : ..... أجبني دون تردد وقل لي كلمة واحدة، ألم تقنع خليفتنا المعظم بالقدوم إلى هنا

ويبعث رسول قبل فوات الأوان ؟

صالح : نعم و لازالت على هذا الرأي .

قاسم : وبهذا تظهر كصديق غادر .

---

[1] – م س – ص 66.

صالح : لا قد أخاطر، ولم تنصفني كما أنصفتك ....أتحسب أنني أفضل القيادة و مشكلاتها على الاطمئنان ؟

قاسم : و ما غايتك في رغبتك حين تتهم عربي إن لم تنوي استخلافي ؟ ولكن إن مسؤولية الحكم لا تثقل على الأغبياء الذين يطمعون في السلطة دون مبالاة بعظم شأنها .

صالح : فيما يخصني لا أطمع في القيادة العليا مثل ما أطمع في قوة مقامها، و مثلي في هذا الموقف، مثل كل من عرف قدره وجعل حدا لطموحه "[1]

فبعد أن اشتعلت نار الفتنة بين صالح و قاسم وتوجيه أصابع الاتهام لقاسم الذي أعجب بشخصية ماليني فأصبحت عنده صورة راسخة في الذهن، فرغم كل هذا عفى قاسم عنها بسبب حبه المكتوم في صدره اتجاهها .

" قاسم : حقا وهذا ما يؤدي لا محالة إلى الحكم عليها سالفا وإذا قضى عليها بقيت أتخبط في " قاسم : حقا وهذا ما يؤدي لا محالة إلى الحكم عليها سالفا وإذا قضى عليها بقيت أتخبط في الندم على ما تسبب في قلبي لا قدر الله لي إن أرى ذلك اليوم ..."[2].

ومع هذا يصدر الحكم على قاسم وذلك بتعجيله في تنفيذ الحكم عليه و صمته بعدم الرد على التهم والشكوى التي وجهت ضده من طرف ماليني ،فيحكم عليه

---

[1] – م س – ص **70–71**.
[2] – م ن – ص **59**.

بالإعدام وهنا يكون قد قابل الشر بالخير وفضل الموت من أجلها، آخذا معه حبه الدفين إلى أن تعترف ماليني بالحقيقة وتطلب من الخليفة إن يقطع رأسها ، فيقام عليها الحد وإلى جانب محور الصراع الرئيسي و هو قائم بين العقل و أهواء النفس وهذا ما نراه في تصرفات القائد ' قاسم ' ذوا السلوك المتزن الرزين يخاف الله في كل أعماله ، أمام أهواء النفس ما نراه في تصرفات ' ماليني ' فهي نموذج للإنسان المتكبر المتعجرف الذي تتأجج نفسيته بحب الانتقام لحل معضلته بدافع الواجب .

كما نجد الصراع بين الحب و الواجب هذا ما يتجلى في سلوك الأميرة ماليني من بوحها لقاسم لما تكنه له من حب ، أو أن تلتزم بالواجب الوطني اتجاه شعبها إذ هي التي تقرر مصيرها وفق تفكيرها .

إن اعتماد الكاتب على التقابل الناتج عن تعارض سلطان الواجب وسلطان العاطفة يجعلها تقرر الانتقام من القائد قاسم هذا الأخير الذي ثبت ضعفها فعللت ذلك أنه تلبية لنداء الواجب الوطني .

إن شخصية ماليني قوية لا تقبل الانكسار في هذه الحياة ثم ترفض السلام قائلة لصالح " **هذا ما يظهر لكم أما أنا فاعتقد أنكم تفوقتم بمهارة السلاح لا**

بقوة الكفاح بفضل خيانة بعض رؤسائنا و بفضل الارتشاء و التفرقة بيننا ساعدتكم على الظفر في المعركة ."[1]

لقد استغلت ضعف شخصية صالح وطمعه في القيادة ، فأشعلت فتيل الفتنة بينه و بين صالح ' و أدرك قاسم كبر حجم التهمة الموجهة ضده من جراء خداعها و الاتهامات الكاذبة التي أدلت بها للخليفة ، و رغم هذا الكلام الباطل الذي نسب إليه إلا أنه يقرر الصمت و ذلك لحبه الشديد لها ، ويعفو عنها مضحيا من أجل حبه المكتوم لها . وهذا ما يتضح من خلال كلامه مع المرشد عندما يحثه على ضرورة تبرئة ذمته و الإدلاء بالمؤامرة التي دارت بين ماليني و صالح .

" قاسم : حقا وهذا ما يؤدي لا محالة إلى الحكم عليها سالفا و إذا قضى عليها بقيت أتخبط في الندم على التسبب في قتل المرأة الوحيدة التي كانت لها القدرة على تزين حياتي ، وغرس الأمل في قلبي لا قدر الله لي أن أرى ذلك اليوم ! فلتنته حياتي بالهلاك قبل أن ينقض علي مثل ذلك الخزي "[2].

إن شخصية قاسم القائد العربي تلتزم بالصمت الذي سيؤدي بها لا محال إلى الموت ، إذ يرى أن في موته حلا لحسم الموقف فيرفض الدفاع عن نفسه أمام الخليفة كما يطلب التعجيل في تنفيذ الحكم و بذلك يكون قابل كراهيتها وحقدها

---

[1]– م س – ص 50

[2] – م ن – ص 59.

الضغين بالحب وتفضيل الموت من أجلها وما كان على ماليني بعد ذلك إلا أن تفشي حقيقة الأمر للخليفة طالبة منه قطع رأسها " **و تتكامل معالم البناء الدرامي لهذه المسرحية باحتوائها لعنصر المفارقة الدرامية، هذا البناء الذي ألفناه يقوم على المفهوم التراجيدي الكلاسيكي من حيث تقديم البطل و تصوير أطراف الصراع الذي كان يجري داخل الشخصية وليس خارجها و أصبح البطل لا يصارع قوى خارجية عنه بل تحول الصراع إلى ميدان النفس الرحيب حيث يجري بين عناصر النفس المختلفة** "[1]

و هذه المفارقة التي نلمسها في العلاقة بين قاسم و ماليني و ماليني وقاسم من جهة أخرى، فحب ماليني لقاسم فيه نوع من التحفظ كونه عدو ، أما حب قاسم لماليني فهو حب عفيف قوي ،كما أنه لا يخلو من التحفظ و اعترافه للمرشد أنها من زينت حياته . " **وهكذا نرى أن العلاقة بين الطرفين تقوم على أساس التشابه و هو حب كل منهما الآخر ،و لكن أيضا على أساس من الاختلاف بين تصور ' ماليني ' لحب ' قاسم ' لها و حقيقة هذا الحب ، ونستنتج من هذا كله أن العلاقة كانت تقوم على المفارقة الكامنة في الموقف بين الشخصيتين على المعرفة و الجهل معا ، و نكتشف ذلك من خلال الحوار ، حيث أن كلامها يعرف الحب القائم بينهما و كلاهما يجعل حقيقة و طبيعة هذا الحب، فهناك**

[1] – ينظر :محمد مندور –الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما – دار النهضة –مصر للطباعة والنشر – القاهرة – دت – ص14.

حقيقة مشتركة ولكنها ليست الحقيقة كلها فعلى طرفيها يقوم الوهم من كل الجانبين ، إذ أن ' ماليني ' ترى أن قاسم لا يحبها لذاتها بينما قاسم يحبها و يتسامح معها، ومن الفرق بين الوهم عند كل من الطرفين وبين الحقيقة التي لا يعرفها إلاّ الطرف الآخر على حده تقوم المفارقة و هي مفارقة باطنية جزء لا يتجزأ من العلاقة نفسها ،و من هنا كانت قيمة الصراع الدرامي في هذه المسرحية "[1]

كما وظف الكاتب عدد من الشخصيات منها : الملك و الأميرة ، قادة حكماء فأعطى كل شخصية رسمها الخاص حسب الفعل الدرامي ،و هذه الشخصيات أقرب ما نقول عنها أنها ثانوية ، فقد ركز هذا المؤلف بإيجاده شخصية رئيسية لبنائه الدرامي وهي شخصية الأميرة ماليني وذلك بالكشف عن ملامح هذه الشخصية من حبها للوطن و التضحية من أجله، وكذا تصادمها مع الشخصيات الأخرى لا سيما قاسم هذه الشخصية التي لا تقل أهمية عن الشخصية الأولى ماليني .

كلا الشخصيتين يصارعان قوى داخلية تميل نحو كفة الواجب، فماليني لا تفعل شيئا حتى في آخر المسرحية ، وقاسم بموقفه الحازم الذي أودى به إلى طريق الموت ،فالمأساة ليست ذات بطل واحد .

---

[1] **– ميراث العيد – م س – ص 196.**

كما نجعل من تصرفات الشخصية ' ماليني ' إبراز بعض من ملامحها وهذا ما ترجمته من خلال قتل" بوما " بدافع الواجب الوطني و الإصرار على الكيد لقاسم للانتقام منه بالرغم من أنها تحبه مستسلمة لسلطان الواجب ،الآن قاسم هو من قتل والدها و استعمر وطنها فتنصب له مكيدة كما تثير الفتنة بينه وبين صالح .

" قاسم : وما غايتك في رغبتك حين تطلب عربي إن لم تنو استخلافي ؟

ولكن أرى أن المسؤولية الحكم لا تثقل على الأغبياء الذين يطمعون في السلطة دون مبالاة بعظم شانها .

صالح : فيما يخصني لا أطمع في القيادة العليا مثل ما أطمع في قوة مقامها ، و مثلي في هذا الموقف، مثل كل من عرف قدره وجعل حدا لطموحه "[1] ثم نجد التعقيد الدرامي وذلك عندما التزم قاسم الصمت لمّا وجهت إليه أصابع الاتهام، فرأى الحل في موته ،أخذ معه الحقيقة التي كشفت عنها في الأخير ماليني ، فهذه الشخصيات المسرحية تتميز بقسمات نفسية عديدة تجري بين الواجب والعاطفة .

---

[1] - **أحمد سفطة – م س– ص 71.**

اللغة :

من خلال الحوار الذي اتسم بالطول أحيانا و بالقصر أحيانا أخرى فجاءت هذه اللغة لتخدم الفكرة و تحدد أبعاد الشخصية و الكشف عن مكوناتها النفسية وهذا ما يوضحه حوار ماليني مع والدها .

" **ماليني : لا بد لي أن أقول عسى أن نكره شيئا و هو خير لنا، و كم من رزية كان مالها فرحا و سرورا .. فان أردت أن تسمعني بمحضرهم فأنا مستعدة يضاع الكلام .**

المهرجة : تكلمي جهارا على ملأ من الناس ! إن انزعاج هؤلاء قد مزق قلبي.

ماليني : ينفي المجرم أو بالقصاص فالقتل لا يبرئه إلا القتل و لا ينحني من الأفعى إلا قطع رأسها "[1]

فهذا الحوار يكشف لنا عن حب ماليني العميق اتجاه وطنها صارمة في اتخاذ القرار لا تعرف التسامح بعكس والدها الذي عندما يعلم بخيانة بوما يأخذه العطف تجاهه و لا يرضى بقتله كما ورد في هذه اللغة عدة ألفاظ متكررة كالانتقام – الواجب– السيف – القتل – فهذه الألفاظ تعبر عما يختلج في نفسية ماليني من تضحية لأجل الواجب الوطني ،و بالتالي استطاعت هذه اللغة أن

[1] – م س – ص 22.

تعبر عن مواقف الشخصيات فجاءت بأسلوب نثري تتخلله ومضات شعرية وذلك في مونولوج ماليني " **وداعا أيها التاج المفدى أين مجدك الشريف**

وداعا أيها الشعب الأمين أيها الهيكل المنيف

أحببتكم و عبدتكم حتى فشل سلطانكم الضعيف

إن آلهة أقوى منكم بعثرت ريحكم العنيف

لم يبق لي ما أرى عزا بعد هذا الذل الشفيف

أصبحتم عبيدا بعد حط ظهركم القصيف "[1]

من خلال هذه المسرحية حاول الكاتب الالتزام بالوحدات الثلاث في البناء الدرامي ليجعل هذا العمل ضمن المأساة الكلاسيكية ، فتمثلت وحدة الحدث عند ما علمت ماليني بخيانة " بوما " و قتله، أما وسطه فهو تصدي ماليني للغزو الأجنبي وخاصة قاسم ،أما نهايته تكمن في الانتقام من قاسم و تدبير مكيدة أودت بحياته فنهاية هذه المسرحية نهاية ملحمية ، فكان الصراع فيها بين الحب و الواجب ليغلب الواجب في النهاية وهذا ما انتهجته العناصر الفنية في المدرسة الكلاسيكية الفرنسية حيث يجري الصراع في المسرح الكلاسيكي بين العاطفة و الواجب أما وحدة الزمان فهي لا تتجاوز يومين، مابين تأكد ماليني من الهزيمة ثم محاولة الانتقام من قاسم و في اليوم التالي تفتح المدينة و يستقبل الخليفة

[1] – م س– ص 53.

ليحكم في أمر قاسم وما يلبسه من اتهامات حاكت ضده من طرف ماليني وصالح ليقتل قاسم ثم تتبعه ماليني" **وذلك أمر مستساغ عند الكلاسيكيين حيث لا يلتزمون بدورة شمسية واحدة كما قال أرسطو بل يجعلون الأحداث تمتد إلى ثلاث دورات "**[1]

وكانت وحدة المكان ممثلة في قصر " المهرجة " قاعة العرش و المعبد والساحة ، معسكر المسلمين .

" تلك هي قصة ماليني الأميرة الهندية التي جعل منها الكاتب أسطورة في التضحية و النضال من أجل نصرة الوطن، و صور مواجهتها الشرسة لمحمد قاسم رغم وقوعها في حبه بأسلوب يستدعي الشفقة و الرحمة ،وقد ضرب ذلك البطل العربي مثالا رائعا في الصبر و جهاد النفس أمام المغريات المادية الزائلة ، هكذا استطاع "أحمد سفطة " أن ينسج خيوط مسرحيته من هذا الإطار التاريخي القديم، و يبعث فيه الحياة من جديد مليئة بالأحداث المثيرة، نابضة بالصراع و لكنها قاسية مؤلمة "[2]

هذه المسرحية تطرح قضية الحرية و الوطنية و العدل بحيث تصدت البطلة للغزو الخارجي .

[1] – دريني خشبة – أشهر المذاهب المسرحية – مكتبة الأدب –القاهرة – د ت – ص 70.
[2] –ينظر : ميراث العيد – م س – ص208.

لقد كانت المسرحية التاريخية محل هذا التطور و وسيلة في آن واحد، فقد بدأت محاولة التأثر بفن الدراما الأجنبية و المتمثلة في المسرحية الكلاسيكية الأجنبية لأن موضوعها متشابه، فحاولت المسرحية التاريخية في هذه المرحلة أن تتقن البناء الدرامي بأصوله التقليدية المعروفة فكان همّ الكُتّاب المسرحيين أن يحافظوا على بناء الدرامية التقليدية و محاكاة الشكل الكلاسيكي ... و لهذا اتجه معظمهم إلى شخصيات تاريخية مشهورة ببطولاتها و دورها التاريخي، فكانت جميعها تمثل أمراء و قادة و ملوكا يدافعون عن الحرية و الوطن ،فيتصف هؤلاء الأبطال بالعظمة مما يجعل المسرحية تتصف بالتراجيديات لا سيما عند النهاية المأساوية لبطل في نهاية الحدث.

الفصل الثالث

اتجاهات المسرح في الجزائر والتأثير الأجنبي

المبحـــــــــــــــــــــث الأول :

المســـــرح المـــواكب للتـــغيـــر الاجتـــــماعي

مسرحية : *- البوابـــــــون لرويشـــــــــــد

المبحـــــــــث الثانـــــــــــــي:

المســـــرح الثـــــوري التحــــــرري

مسرحية : *- الرجــل ذو النعــل المطـــاط لكاتــب ياسيــن

المبحث الأول: *المسرح المواكب للتغير الاجتماعي*

للمسرح عدة اتجاهات منذ ولادته تنوعت بتنوع مواضيعها وتعدد أهدافها فمنها ما يطرح مواضيع تخص قضايا المجتمع و منها ما يتطرق إلى قضية سياسية. ومنها ما يجعل من الكوميديا أداة لنقد الآفات الاجتماعية المتفشية.

" فالمسرح وجود حضاري تكمن استمرارية في التواصل والتغيير و الكشف عن عدة جوانب إنسانية متجردة في المجتمع إنه يحقق لنا أمرين المتعة والإفادة "[1]

1- المسرحية الاجتماعية

إن النص المسرحي عند المؤلف هو عبارة عن نسيج لتلك العلاقات الاجتماعية التي استلهم من واقعه الاجتماعي بكل ما يحمل من متناقضات " **تحاول هده المسرحيات الاجتماعية التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع** "[2] فهي تطرح قضايا إنسانية تمس الفرد من كل جوانبه حيث يؤثر فيه ويتأثر به ناقلا الواقع بكل إفرازاته،

فقد " **اتجه الأدب المسرحي إلى التجارب الموضوعية والواقعية وصور الملحوظات الخارجية على نطاق الذات ،وانتقل من الفردية إلى الجماعة وثار**

[1] – سوني رحمة – ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري – رسالة ماجستير – ص 234.
[2] – سعد أبو الرضا – الكلمة والبناء الدرامي "رؤية نقدية تحليلية مقارنة "– دار الفكر العربي – ملتزم الطبع والنشر لبنان – دت – ص211.

على شرور الحياة المعاصرة مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضاياه المعاصرة ونظم الميول وحوله إلى شكل جمالي وصور تحقق المتعة والمنفعة وتحرك أنبل الدوافع وأسمى الأحاسيس، فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسخرية عن طريق الكوميديا أو بإثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم في عمل مأسوي أو تراجيدي "[1] تأتي هذه الكتابة مواكبة للظروف والأحداث التي كتب فيها النص المسرحي ،يريد من خلاله المؤلف إبراز النقائص الاجتماعية أو بعض من الآفات المستفحلة في المجتمع فتتعدد القضايا بقدر تعدد مشاكل الحياة الاجتماعية . وكلما تعقدت أمور المجتمع وبرزت الآفات يصبح المسرح غنيا بالمواضيع التي يمكن للمؤلف أن يدرجها ضمن إبداعاته المسرحية وغالبا ما يتخذ الكاتب في هذا المجال اللغة " **في مستواها العادي الاجتماعي وسيلة لها وربما كان مرجع ذلك هو الحرص على الواقعية في أشد صورها حرفية** "[2] فباستخدام اللغة في مستواها العادي الاجتماعي تهدف المسرحية إلى تصوير الواقع بكل ألوانه و جوانبه مما يقرب الملتقى وتجعله يستوعب لما حوله ،فلقد

---

[1] – محمد الدالي –الأدب المسرحي المعاصر –عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة –ط 1–القاهرة –1999– ص115.

[2] – سعد أبو الرضا –الكلمة والبناء الدرامي –ص214.

صور المجتمع بوضوح و بطريقة هزلية تجعل الملتقى يضحك وبهذا يجعل المادة الملهاوية عنده.

إن هذا النوع من المسرح الذي اكتسى الطابع الاجتماعي قد ولد في عدة دول عربية منها الجزائر الذي عرفته منذ ميلاد المسرح مع أوائل المسرحيين أمثال باش تارزي و رشيد قسنطيني فكانت جل مضامين مسرحيتهم تعالج قضايا اجتماعية باعتبار " **أن كل نهضة مسرحية أساسها الواقع الاجتماعي بكل قيمه وعناصره الحضارية والتراثية والمجتمع العربي شأن المجتمعات الأخرى شهد صراعات مختلفة على جميع الأصعدة** "[1].

2- المسرح الاجتماعي في الجزائر بعد الاستقلال (سنة 65 /75)

بعد السنوات المريرة التي مرّ بها الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي الذي كان يصد الفنان الجزائري أين ما كان وحيث ما وجد بدأت الجزائر مرحلة جديدة من حياتها، ميزتها عن المراحل السابقة وحتى يبقى المجتمع الجزائري متشبعا بالكفاح النضالي ومتمسكا بثوابت الشخصية الوطنية ومقوماتها ، أصبح من اللازم إصدار قرار تأميم المسرح الوطني الجزائري لقد تم ذلك بمقتضى المرسوم رقم 12 – 63 المؤرخ بتاريخ 08 جانفي 1963 الذي جاء فيه " **أصبح المسرح في الجزائر التي تتبنى الاشتراكية ملكا لشعب**

---

[1] – **مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري – ص07.**

وسيبقى سلاحا لخدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة يعبر عن أصدق معانيها سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب و لن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري ولا يمكن أن نتصور فن درامي بلا صراع إذ دونه تتجرد الأشخاص من الحياة والرونق"[1]

لقد شهد المسرح الجزائري بعد الاستقلال مرحلة البناء والتشييد فكان عليه أن يقف إلى جانب التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد **"كما تم إنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان عام 1965 وقامت هذه المدرسة بتخريج أعداد معدودة من الفنانين كونوا جانبا من المسرح الوطني منها دفعتين من فناني البالي الذين شكلوا فرقة البالي التابعة للمسرح الوطني إلا أن هذه المدرسة كانت تعاني من نقائص "[2]**

وأثناء تلك الفترة برز رجال مسرحيون قفزوا بالمسرح قفزة نوعية نحو الأمام أمثال مصطفى كاتب ولد عبد الرحمان كاكي و رويشد وكاتب ياسين و عبد القادر علولة ....وغيرهم ومعظم هذه المسرحيات تدعو إلى إحداث تغييرات جوهرية في سلوكيات وأخلاقيات الفرد الجزائري والجدير بالذكر أن " **المسرحيات الاجتماعية في الجزائر هي الأسبق في الوجود من المسرحيات التاريخية ولعل هذا راجع إلى أن رواده لم يكونوا على اطلاع بالثقافة التي**

[1] – بوعلام رمضاني –المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر – اللمكتبة الشعبية–المؤسسة الوطنية للكتاب –دت –ص 25.
[2] – م ن – ص25.

يتطلبها المسرح التاريخي "[1]

إن من دواعي انتهاج بعض المؤلفين المسرحيين هذا النهج بعد الاستقلال هي سنوات الحرمان والجهاد و القهر دفعتهم إلى الكتابة والتأليف في القضايا الاجتماعية التي أفرزتها سنوات الثورة والسنوات الأولى للاستقلال هي في مجملها حول التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع ولكن القضايا السياسية العامة مثل البيروقراطية و المحسوبية والانتهازية هي التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها ،فكانت هذه مرحلة البناء والتشييد "**فكان على المسرح أن يقف إلى جانب التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها البلاد ونظرا لأهمية الثقافة والمسرح كواحد من روافدها أقدمت الحكومة على تأميمه،ويعد المسرح من بين المؤسسات الأولى التي تضمنها قرار التأمين**"[2]

- جدول المسرحيات الاجتماعية بعد الاستقلال مابين فترة 65 /75

عنوان المسرحية	مؤلفها وتاريخها
الغولة	رويشد - 1966

[1] - مخلوف بوكروح –المسرح والجمهور –مطابع حسناوي –دت – ص32.
[2] - مخلوف بوكروح –ملامح عن المسرح الجزائري – ص 25.

البوابون	رويشد – 1968
الانتهازية	محمد مرتاض – 1965
في انتظار نوفمبر جديد	جنيدي خليفة – 1966
الشيوخ	ولد عبد الرحمان كاكي – 1966
حمق سليم	عبد القادر علولة – 1972
بني كلبون	ولد عبد الرحمان كاكي – 1969
كل واحد حكموا	ولد عبد الرحمان كاكي – 1967
القراب والصالحين	ولد عبد الرحمان كاكي – 1966
إبليس الأعظم	بن قطاف – 1967
يا الأخ راك متسلل	احمد عبد الله – 1969

لقد كان المسرح الذي يحمل قضايا فكرية وفلسفية إيديولوجية يعبر عن هموم الإنسان واختياراته فبرز عدد من المؤلفين الذين حملوا على عاتقهم هموم مجتمعهم في تلك الفترة أمثال **رويشد** * الذي " **يعتبر من بين الفنانين المثقفين ثقافة شعبية اتخذ طريقة التعبير البسيط المباشر .**

يستخدم رويشد خبرته الطويلة وموهبته وذكاءه للتعبير عن أفكاره التي يريد أن يتناولها ومعالجتها بطريق فنية لا من خلال النظريات و القوالب الموضوعة مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي اكتسبها ومارسها بين أفراد الشعب ".[1]

إن القضايا الاجتماعية التي أفرزتها سنوات الثورة والسنوات التي تلت الاستقلال نهي في مجملها حول التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع ، ولكن القضايا السياسية العامة مثل البيروقراطية والمحسوبية والانتهازية هي من جعلت كتاب المسرح يهتمون بمتابعة حياة المجتمع الجزائري ورصدها كما فعل رويشد في مسرحياته .

من بين مسرحياته التي تعالج التغيّر الاجتماعي الذي هو نتيجة التغيرات السياسية :

---

[1] – **مخلوف بوكروح – م س – ص 27.**

*** – هو أحمد عياد ولد عام 1921 في القصبة مثل في العديد من الافلام .**

الغولة – البوابون – حسان طيرو مسرحيات تمثل كل واحدة منها مرحلة معينة من التطور الاجتماعي .

أما مسرحية البوابون التي سأتناولها كنموذج للمسرحيات الاجتماعية أثناء تلك الفترة .

3- *مسرحية البوابون *: لرويشد*

1- الموضوع :

جاءت مسرحية البوابون في منظرين اثنين حيث يشتمل المنظر الأول على سبع لوحات سريعة أما المنظر الثاني فيضم سبع لوحات فقد تناولت لوحات المنظر الأول عدة مواضيع جزئية تدور حول البوابون وحياتهم الصعبة ويمكن حصر هذه المواضيع في:

1 – اللوحة الأولى – المنظر الأول : شخصية البدوي الطماع

2- اللوحة الثانية – المنظر الأول : شخصية الطاهر

3- اللوحة الثالثة – المنظر الأول : فاطمة البوابة

4- اللوحة الرابعة – المنظر الأول :عاشور وخبزة الذل

*- مسرحية من تأليف رويشد عام 1968

5- اللوحة الخامسة – المنظر الأول : إسماعيل الزبال

6- اللوحة السادسة – المنظر الأول : رابح وعائشة والخبز اليابس

7- اللوحة السابعة – المنظر الأول : عاشور وعبد القادر ومن يرأس من

أما النظر الثاني فيشمل سبع لوحات تدور كلها حول سي يوسف الشخصية الانتهازية التي تتورط في قضية تهريب العملة الصعبة و تدور موضوعات المنظر الثاني حول ما يلي :

1- اللوحة الأولى – المنظر الثاني : سي يوسف ونسيبتو البوابة

2- اللوحة الثانية – المنظر الثاني : سي يوسف مع زوجته ونسيبتو

3- اللوحة الثالثة – المنظر الثاني : إسماعيل زوج فاطمة البوابة

4- اللوحة الرابعة – المنظر الثاني : سي يوسف في الحانة

5- اللوحة الخامسة – المنظر الثاني : عند الشرطة وتورط سي يوسف في العملة الصعبة.

6- اللوحة السادسة –المنظر الثاني : سي يوسف في ورطة

7- اللوحة السابعة – المنظر الثاني : عودة فاطمة البوابة لزوجها إسماعيل

من خلال ذكرنا لهذه اللوحات في المنظرين يتبين لنا موضوع المسرحية ليس واحدا بحيث تدور حوله الأفكار التي يطرحها العمل وأنه يمكن حذف بعض

منها دون أن تتعرض المسرحية إلى خلل مثل المنظر الأول إذ بإمكاننا حذف شخصية البدوي هذا الرجل الريفي الذي يدخل المدينة فيلتقي بأحد السماسرة الذي يستدرجه في الحديث حتى يعرف أنه ريفي و يمكن الضحك عليه وبسرعة البرق يلتحق بهما شخص ثالث في دور سائح إسباني ومن خلال كلامه بالإسبانية نعرف أنه يتحدث عن البنك لتحويل أوراق مالية إلى الدينار الجزائري ولكن البنك في عطلة نهاية الأسبوع فيقوم السمسار بدور الترجمان للبدوي الذي يسقط في اللعبة

" ***السائق:***(**إلى البدوي) أحب أبيع هذا الخاتم (يوريه الخاتم)**

البدوي : **هذا ذهب شوف الرشمة**

السائح: **centa dinaro pourke pardouna touristi**

السائق : **قالك – راه محتاج طالب عشرة ألاف**

البدوي : **هذا أهبل يفوت الخمسين ا صاحبي**

السائق : **اواه ...ماشكيتش اليوم الذهب رخيص الحصول سمحلي ابقاء على خير.**

(البدوي يخرج ورقة بمائة دينار يمدها إلى السائح ويخرج يجري)

السائح : **(ينحي التنكر) (ينزع ثياب السائح يخي طماع ياخي) "[1].**

وهكذا تنتهي اللوحة التي تبين طيبة الريفيين الذين نزحوا إلى المدينة وحيلة سكان المدن وطرقهم الشيطانية في سلب أموال الناس والموضوع الأساسي الذي اهتمت به المسرحية هو غبن كثير من شخصيات وفقرها على الرغم أنها تؤدي عملها وتتفانى في أداء واجبها ومن بين هذه الشخصيات الطاهر الذي يشتري الخبز اليابس من عائشة البوابة في العمارة فهو يبذل جهدا كبيرا لشراء هذا الخبز ولكن في النهاية يسرق منه .

" ***الطاهر :*** **عمرك ما عيرتني كيما اليوم .**

عائشة : **كلاني قلبي في مضربك مانحبكش تبقى هكذا هيا رفد شكارتك وفسخ قبل ما يشوفوك الجيران (تدخل إلى البيت)**

الطاهر : **(ياخد الشكارة ويحطها في الكروسة) يلزم نحارب هذي الدنيا يلزم.**

(يدخل رابح ينحي شكارة طاهر ثم يحطها في الكروسة)"[2].

أما فاطمة البوابة التي تعمل في العمارة مع زوجها إسماعيل وتقوم بحراسة العمارة وتنظيفها ومشكلتها الفقر إضافة إلى قضية أختها ربيعة التي كانت تسكن معها فقد كررت الزواج من يوسف وهو متزوج وأب لثلاثة أطفال ،هؤلاء

---

[1] – رويشد – مسرحية البوابون – تر : محمد بن قطاف – المسرح الوطني الجزائري –1968– ص03.

[2] – م ن – ص 04.

يمثلون الطبقة الكادحة في المجتمع والتي تعي بما يجري حولها من ابتزاز لأموال الشعب ولكنها تشتغل بصدق وأمان.

وفي مشهد مؤثر تأتي نادية زوجة يوسف لتترجى فاطمة وزوجها إسماعيل لإبعاد ربيعة عن زوجها

يتولد الأثر المأساوي –الملهاوي من التضاد بين وضعية نادية زوجة يوسف ومعالجة اسماعيل المضحكة لها ،فهو يواسيها مطلقا كلنات تشبه النكت .

"*فاطمة :* **ياختي واش تحبي نواسيلك ماعلى باليش هي ختي وأنتي ولية أشي راه بيناتكم .**

نادية : **يالال فاطمة تكلمي لها ...توالم أنت تصنت لك ماهوش حق عليها عارفة الرجل متزوج أب وبولاد وكانت أتبعد ما تدناش**

فاطـــــــمة : **واش نواسيو أنت ولا أنا ؟**

ناديـــــــــة : **مع هذا كنت مليحة معاه مفهمتش علاه ؟**

اسماعيل : **(مقاطعا) أتقدمي اشوية باش تفهمي معجزة ملحفة مقمطة كي الميت كيفاش اتحبي هذا الرجل يشوف فيك ما زلت في قرن السروال المشنوق ومعصبة راسك.**

نـاديـــــــــة : **كي خرجني من عند والديا كنت هكذا ماجيتوش مغمضة شافني "** [1]

أراد الكاتب من خلال هذا الحوار الذي دار بين هذه الشخصيات الكشف عن ضعف المرأة وعجزها في المجتمع ثم التغير المفاجئ الذي طرأ على المجتمع فزوج نادية فضل عليها زوجة أخرى لأنها لم تعد تتماشى مع العصر ولم تستطع فاطمة إقناع أختها ربيعة وصدها عن رأيها فتزوجت بسي يوسف البستاني .

وفي الفصل الثاني تأتي ربيعة وزوجها سي يوسف إلى أختها فاطمة و تطلب منها أن تتخلى عن شغل البوابة لأن ذلك يسيء إلى سمعة زوجها المعروف عند الناس .

" ***اسماعيل :*** **جات أختك مع راجلها حبو انروحو نسكنو الفيلا انتاعهم**

فاطمة : **وأنت ماقلتش**

اسماعيل : **ما عجبهاش الحال راحو ... اشكون يقول أختك تتبدل عقليتها و تولي حاج أخرى؟**

فاطمة : **الناس الكل تبدو تبدلت ... رجلها معروف عند ها الحق تخاف عليه باش ما يتوسخش وينضر.**

[1] – م س– ص07.

إسماعيل : **تشيت على روحها تدبر راسها صابت عيطة تعيط بها ولكن هي لهيه وأنا هنا ما ذابيى نتفكر واش كانت قبل ما ولات تستحي بنا** " [1]

ولكن الزمن لا يرحم فهذا التحول الذي فرض نفسه على الجميع جعل فاطمة تترك زوجها إسماعيل وتذهب مع سي يوسف زوج أختها.

الصراع :

يتجلى الصراع في المسرحية بين طبقتين من النماذج البشرية الموجودة في هذا النص فنموذج جرفه التيار وهم في عراك دائم لتغيير حياتهم بكلالوسائل حتى بالسرقة والرشوة والاعتداء على القوانين ونموذج آخر قوي متمسك بالأرض الصلبة لا تحركه الرياح القوية ولا تزعزعه الأهواء و الملذات فسي يوسف تزوج على نادية لأنها لا تمثل هذا العصر ثم أنه يستجيب لزوجته الثانية ربيعة ويأخذ أختها فاطمة البوابة ليحافظ على سمعته بين الناس وهاهو مع زوجته ربيعة في محلها الذي حولاه إلى حانة لتعاطي الخمور مع بيع وشراء العملة الصعبة راقبتهما الشرطة وأمسكت بكل من فيه وفي الأخير يسجنان هو وزوجته بعد أن تخلى عنه الأصدقاء " ***يوسف:*** **...(يتحدث عن أصدقائه)وكلتهم وشربتهم وازهاو في محلي درتهم كتاف ...اليوم اتنظموا**

---

[1] – م س – ص 25.

ودارو الصف علي اناطيرحر أتحكمت ماتتخلبطش لاحال يدوم كنت تستنى في هذه الساعة .

<u>ربيعة:</u> ... كنت تستنى في هذه الساعة ... وأنت مهبول راك عارف واش راه يستنى فينا نعم ...ونهاية هذه المغامرة لحقت اليوم وراني فرحانة نتحاكمو اليوم خير من غدوة (تسلم نفسها للشرطة)راني واجدة للسلاسل "[1]

وهكذا تعود فاطمة إلى زوجها إسماعيل تعود إلى عمل البوابة وتنظّم إلى جماعة البوابين الذين يعملون بإخلاص وصدق وأمان وهم راضون بنصيبهم في الحياة .

هذه صورة صادقة لشريحة اجتماعية عاشت في الجزائر في السنوات الأولى من الاستقلال ،وهي طبقة من البسطاء تمثل أبناء هذا الشعب الذي أفرزته الثورة وميزته ،فأراد رويشد من خلال هذا إعطاء صورة عن الصراعات الاجتماعية القائمة بين المواطنين .

" فاطمة : (مع زوجها إسماعيل) نرجع لداري إذا سمحت لي

إسماعيل : واش بيك يا امرأة أهبلت تبدلي الفيلا واتموليك هذاك شي كامل بهذا الخرابة اللهم العني إبليس ورجعي منين جيتي والبسة كيما هذه اشكون اللي يشريها لك لو كان تولي اللهنا.

---

[1] – م س – ص 40.

" ***فاطمة :*** **اللي مكسي بحوايج الناس يتسمى عريان** "[1]

ويبقى العمل الشريف هو أساس الرضا والسعادة واطمئنان النفس والضمير وهذا ما أل إليه البوابون من فاطمة إلى إسماعيل إلى عائشة إلى الطاهر وكل اللذين ينظرون أمامهم ولا يتطلعون إلى ما سواهم والنعيم الذي يعيشون فيه.

إن حدث هذه المسرحية لا يعتمد على شخصية محورية وإنما تتقاسمه الشخوص جميعا .ولكل منها قصة بذاته فنجد لدينا عددا من القصص الصغيرة فتصبح هذه القصة ليست قصة أفراد بأعيانهم بل قصة المجتمع نفسه "**ولا يظهر مغزى القصة على حقيقته إلا بالمقارنة والتفاعل مع باقي القصص كما في مسرح تشيكوف**"[2]

إن شخوص هذه المسرحية فيها من هم نماذج للاستغلالية مثل شخصية السائق بحيث يمثل جانبا من انحرافات الطبقة المتوسطة ومن ناحية أخرى نجد أنصار القيم الفاضلة وهي شخصية إسماعيل البواب وعائشة والطاهر يريد الكاتب أن يوضح لنا النقائص الاجتماعية ولفت النظر إليها بالتخلي عنها ويتضح في نهاية المسرحية الربط بين النهاية التي انتهت إليها كل لوحة من لوحات المسرحية وبين النهاية العامة التي انتهت إليها المسرحية لتمثل كل

---

[1] – م س – ص 43.

[2] – د سعد أبو الرضا – الكلمة والبناء الدرامي – ص249.

شخصية لوحة نفسية خاصة فهنا دعوة الكاتب إلى التغيير كهدف للفرد والمجتمع.

"**وفي مثل هذا اللون من المسرحيات يمتزج دائما عنصر الكوميديا والتراجيديا تأكيدا لواقعية الشخوص وواقعية الحياة ذاتها وتخفيفا لحدة الجانب الجاد في المسرحية نفسها**"[1]

ونجد مثلا في بداية المنظر الأول عندما جاءت نادية الزوجة الأولى لسي يوسف تستعطف فاطمة البوابة وزوجها وتتوسل إليهما بإقناع ربيعة في الابتعاد عن زوجها فاستخدم ألفاظا مثيرة للفكاهة

(مقمطة كالميت ،مازلت في قرن السروال المشنوق، معصبة راسك) في هذا الموقف جانب من الفكاهة تحاول المسرحية تلمسه بغية تغييره ألا وهو مسايرة العصر بالنسبة للزوجة واهتمامها بأناقة نفسها أمام زوجها كي تضمن طول العشرة الزوجية السعيدة ،"**وقد تعتمد الفكاهة على التلميح والتعريض كوسيلة للكشف ما يمكن أن تخفيه الشخصية ولمس داخلها** "[2]

---

[1] – م س – ص266.
[2] – م ن – ص 267.

وهذه الفكاهة التي اعتمد عليها الكتاب المسرحيين العالميين مثل موليير في جل مسرحياته نجدها أيضا في أعمال رويشد الاجتماعية والتي قدمها في قالب هزلي يستطيع من خلاله الكشف عن قضايا المجتمع.

4- رويشد والكوميديا المولييرية:

يعد المسرح الكلاسيكي الفرنسي الأكثر تأثيرا في الكتابات المسرحية الجزائرية وخاصة الكوميدي منه فتناولت هذه الأعمال مواضيع تتناسب والبيئة الجزائرية وذلك بطرح قضايا المجتمع ومعالجتها بطريقة بسيطة تقترب من الذوق المحلي الشعبي .

يعد موليير من رواد الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية والذي ترك تأثيرا في أعمال رويشد المسرحية بإتباع أسلوب المرح وتقديم أحداث ومواقف مضحكة مستقاة من الواقع الاجتماعي لذا وجد رويشد ضالته في هذا النموذج الذي يتوافق مع تصوراته وأفكاره ومواقفه معالجا لتلك القضايا المتفشية في المجتمع بطريقة إنتقادية ساخرة ويكمن تأثره بالكوميديا المولييرية بما تحمله من أفكار إصلاحية .

إن مسرح رويشد يمتاز بالواقعية والوضوح في طرح الأفكار ومناقشتها وقد استطاع أن يعبر عن معاناة المجتمع الجزائري بصورة صادقة لشريحة اجتماعية عاشت في الجزائر وهي مركبة من البسطاء والبطالين والنازحين من

الأرياف والفقراء والمساكين ويقابل هؤلاء شرذمة من أبناء هذا الشعب الذي أفرزته الثورة وميزتهم فملكوا وتملكوا وأصبحوا قوة عاتية امتهنوا اللصوصية والانتهازية والجبروت قد استطاع رويشد من خلال مسرحيته البوابون أن ينفذ إلى أعماق هذه الطبقتين وينقل لنا بأمان أفكار شخصياتها وطموحاتها الشريرة منها والخيرة كما لخصت لنا المشاكل الاجتماعية .

كما أن مسرحيات رويشد مثل مسرحيات تشيخوف "**لا تقوم على توالي الأحداث في خط ذي بداية ووسط ونهاية وإنما تقوم على ترتيب مكاني للأحداث في الزمان**"[1]

حيث تتصدر تفاصيل الحياة اليومية التي تبدو ظاهريا تافهة كما يوظف شخصيات عادة من عامة الشعب ،فتصور حياتهم الداخلية من خلال حوادث تختار بعناية من حياتهم اليومية ويتطور الحدث عن طريق مقابلة تحركات الشخصيات وليست هناك شخصية رئيسية بل المجموعة كلها وطريقة الحياة هي البطل .

فالمسرحية الاجتماعية تتعامل مباشرة مع قضايا المجتمع فهي لا تتناول قضية واحدة أو موضوعا واحدا وإنما تتناول قضايا عدة كما تتعدد الشخوص بحيث لا تخرج في رسم معالمها عن حدود الواقع كما تلتزم به.

---

[1] – د حياة جاسم محمد – الدراما التجريبية في مصر والتاثير الغربي عليها – ص49.

إن رويشد في مسرحيته البوابون عمد إلى وضع المتلقي في موقع حرج من خلال المواقف التي قدمها بحيث تكشف عن بعض الحقائق التي تجعل المتلقي يضحك وهذا ما أوقعه في استمرار التبعية للمسرح الغربي مثل مسرح موليير والواقعية عند تشيكوف ،ولكن إن كانت هذه المحاولة عفوية لا تنم عن أفاق المسرح الجزائري يمكن أن تعد خطوة أولية أسهمت في إعطاء المسرح ملامح جزائرية تعبر عن بيئته وواقعه .

ولم يقتصر الإنتاج المسرحي على المسرحيات الاجتماعية فقط التي تعالج قضايا المجتمع .بل راح الكتاب الجزائريون في خوض غمار التأليف المسرحي حول مواضيع تتسم بالصفة الإنسانية فانصهرت بذلك بعض القضايا الخاصة في بوتقة التجارب العالمية .

المبحث الثاني : المســـــــــــــــرح التسجيلي الثوري

الدراما التسجيلية شكل من الدراما يقوم على الحقائق ،نما ونطور في ألمانيا في أوائل الستينيات ،ونتيجة لاتصال الجزائر نفذ هذا النوع من المسرح إلينا،لقد اتخذ هذا الاتجاه عدة تسميات منها المسرح الوثائقي ،المسرح النضالي ،المسرح التحريضي ،المسرح السياسي .

فالمسرح السياسي التحريضي هو"**المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا في تلك الحالة ولابد لكاتب المسرح السياسي من التأني والبحث في جذور المشاكل التي يعرضها حتى من ذلك أداة قوية لإثارة الرغبة في التغير** "[1]

وقد ظهر مصطلح تسجيلي لأول مرة فيما يخص الدراما " **حين يستخدمه جون جريرسون الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة إبداعية لحقائق الواقع**" فهو لا يقدم حلولا للمشاكل المعروضة سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية فهو يعرض المتناقضات ويقدمها للمشاهد كي يتخذ موقفا ،ولقد كان ظهور هذا الاتجاه عند الغرب "**من ألمانيا أيضا المسرح السياسي بقيادة زعيمه أرفين بيسكاتور المخرج وصاحب النظريات في الفن ...ومنها انتقلت هذه**

[1] – أحمد العشري – المسرح التحريضي – عالم الفكر –ع 1–1987– ص103.

المدرسة إلى أمريكا لينشرها وأدى ذلك المسرح إلى تعريف الجماعات بالمشاكل السياسية المحيطة بمجتمع لمحاولة إشراك الجماهير وجدانيا في التصرفات التي يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التي عاصرت أوربا بعد الثورة الفرنسية الأمر الذي نجد له شبيها في المستقبلية وفي بداية القرن العشرين عند الكاتب برتولد بريخت الذي زامل أيضا بيسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسي المشهور "[1]

وكان ذلك في ظل الفساد السياسي وغياب الوعي الشعبي في ألمانيا فاستفاد بيسكاتور من السينما في خلق مسرحه التسجيلي بتوظيف الشعارات واللافتات السياسية والحزبية ،انطلاقا من أبعاد إيديولوجية ذات توجهات يسارية وشيوعية، وذلك لنقل المشاهد الواقعية والطبيعية من المجتمع ومن هنا يعد بيسكاتور وتلميذه بريخت أهم رواد المسرح التسجيلي ،فكان مسرح برشت **"يتسم بالثورية على تناقضات المجتمع لاسيما إذا علمنا أنه كان يغير بنفسه مجال الرؤيا أثناء الكتابة ويضع سؤالا جديدا عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع تؤدي إلى تحريك التفكير وجذب القارئ والمشاهد إلى حلبة الصراع الدرامي و المساهمة في إصدار الأحكام "[2]** لقد أدرك رواد هذا الاتجاه أن الثورة

[1] – كمال عيد – المسرح الاشتراكي – الدار المصرية للتأليف والترجمة – مصر 1966– ص09.
[2] – د. عدنان رشيد – م س – ص71.

والتمرد هما وحدهما اللذان يعيدان طريق الحرية والخلاص على أساس أن **"الثورة هي وحدها التي تحرر هؤلاء البشر والتمرد والغضب وحده هو الذي سيرفعهم إلى مصاف الإنسان ويوقنون أن الروح الإنساني لا يمكن أن تستكين لكل هذا الظلم والهوان "**[1]

1- ***الاتجاه الثوري في المسرح العربي***

لقد انتقل هذا الاتجاه من أوربا إلى العالم العربي على أساس التأثير والتأثر التي شهدها المسرح في معالجة قضاياه الراهنة التي تتخبط فيها البلدان العربية ،لقد تبنت عدة مسارح عربية هذا الاتجاه باتخاذه وسيلة تحريضية لمناقشة الواقع المعيشي وبتأثير المسرح الثوري استخدم المؤلف العربي الكثير من الوسائل التي تخلق العلاقة بين النص والمتلقي فبرز هذا النوع من المسرح خلال موجة التيارات النضالية التي ظهرت خلال القرن العشرين إذ كان يعكس أفكارا للعمل النضالي وفق موقف معين كما يمكن أن يتخذ صورا عديدة لتحرير الإنسان من القهر والظلم ، ومن أهم هؤلاء الكتاب سعد الله ونوس ،عبد الكريم برشيد ،عز الدين المدني وغيرهم .

[1] – سعيد مهران – الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط1 –القاهرة -1979- ص234.

لقد كان هدف هؤلاء الكتاب في نصوصهم المسرحية الغيرة الوطنية والقومية فقدموا نقدا لاذعا للواقع العربي المصاب، ثم إن إحساسهم بخيبة الأمل التي يعيشها معظم الشعوب العربية في استرداد حريتها وكرامتها وديمقراطيتها وعدالتها التي فقدت يمثل انعكاسا على الأفكار المسرحية التي يطرحونها لذا "**استطاعت كلها تحديد مواقفهم من القضايا الوطنية والقومية ودورهم فيها فكانت هذه المسرحيات الكاشفة عن مكامن الضعف والمحرض الداعي إلى الثورة والتغير والعمل على التقدم والرقي والبحث عن الممكن بدل الاكتفاء بالكائن** "[1]

وهذه الأعمال المسرحية هي ضمير الشعب المعبر عن روح نضاله وقد آمن الكاتب المسرحي بأن القضايا الإنسانية التي يطرحها والمتمثلة في حصول الإنسان العربي على حريته وعدالته وكرامته وهي قضايا قومية نتيجة الظروف السياسية و الاجتماعية والاقتصادية التي تعيشها هذه الشعوب" **ولما كانت الثورة هي التغير ،تغير وضع اجتماعي معين إلى وضع آخر أو قلب نظام حكم ما أو التصدي للعدوان المحتل ومحاربة أفكاره فالمسرح مليء بالثورة همه الرئيسي التغير ،ومنه يمكن تعريف المسرح التحرري بأنه رد فعل طبيعي على قوى**

---

[1] – فرحان بلبل–مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حت اليوم –منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق 2001.– الموقع الالكتروني: http//www.awu-dam.org

الشر والاستعباد ،مسرح يعترف بالشهادة والتحريض في نصوصه يؤسس للفكر القومي المساند للقضايا الوطنية ذات المصير المشترك [1].

ولم يقتصر هذا التأثير على المسرح المشرقي بل كان له تأثيره في المغرب العربي فبرزت معه أسماء من الجزائر منها عبد القادر علولة وكاتب ياسين ،ومحمد بن قطاف ،وسليمان بن عيسى وزياني شريف عياد وغيرهم من المتأثرين بهذا الاتجاه .

لقد اتخذ الثوار والمجاهدين في الجزائر المسرح وسيلة للتعبير عن قضيتهم وإذا انطلقنا من أن المسرح هو وسيلة من الوسائل الثورية فإننا ندرك تماما دور هذه الوسيلة في النضال والجهاد .

والمسرح النضالي هو أحد التعريفات للمسرح السياسي فالمسرح السياسي له أشكال عديدة وردت في المعجم المسرحي كالمسرح البروليتاري والمسرح الجماهيري والمسرح التحريضي والمسرح الملحمي ومسرح الشعب ومسرح الجوال الوطني والمسرح التاريخي والمسرح الملتزم "**إلا أن المسرح النضالي لم يرد له تعريف في المعجم المسرحي ولكنه وجد في الجزائر إبان الثورة التحريرية مجالا رحبا لأن أصحابه مناضلون في الجبهة ومجاهدون في ميدان**

---

[1] – عيسى راس الماء –الخطاب الايديولوجي في المسرح الجزائري –رسالة دكتوراه – إشراف أ د . مسعود أحمد – جامعة وهران –2007–2008– ص225.

الوغى ولأن التسمية وليدة الظروف فان المسرح الجزائري في هذه الفترة كان أداة للنضال والمقاومة وهكذا وفي نهاية الستينات نتيجة لظروف السياسة التي خلفتها حرب الفيتنام والحركات الطلابية في سائر أنحاء أوربا عاد شعار المسرح السياسي إلى الظهور بنفس جديد وأخذ أشكالا مسرحية وصيغا متعددة "[1].

لقد استطاع المسرح الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال أن يعكس لنا الواقع الجزائري تتجلى فيه معالم الحياة الاجتماعية في تطلعاتها ونضالها مما يسهم في حماية حقوق الإنسان وتحفيز الشعب على التقدم والازدهار وبعث الروح النضالية فيه لمواجهة كل التحديات الرامية إلى تهديم الهوية الجزائرية والشخصية الإسلامية والدفاع عن القيم الإنسانية التي تهددها القوى الاستعمارية الظالمة "**وفي كل مكان يستعيد الأدب والمسرح الشخصيات والأحداث التاريخية القريبة ويستمر تقديم العروض المسرحية التي تتحدث عن بطولات المناضلين وتسعى إلى إدراك الأصول الأخلاقية والاجتماعية وفهم آلية النضال "[2].**

لم يهتم الكتاب الجزائريون كثيرا بالحكة التحررية منها إفريقيا قبل سنة لولد عبد الرحمان كاكي ومسرحية الرجل صاحب النعل المطاط لكاتب ياسين وكذا

---

[1] – صالح لمباركية – المسـرح الجـزائري دراسـة موضوعاتية وفنية – ص 53.
[2] – تمارا الكسندوفينا بوتيتيسقا – ألف عام وعام على المسرح العربي – ص277.

مسرحية بنادق الأم كرار لبرتولد بريخت .ومن هذا سأقوم بدراسة مسرحية الرجل صاحب النعل المطاط لكاتب ياسين.

حياة كاتب ياسين:

يعد كاتب ياسين من الأدباء الجزائريين الكبار الذين كتبوا باللغة الفرنسية وقدموا إنتاجا أدبيا راقيا "**ولد بمدينة قسنطينة في06اوت 1929التحق بالكتاب عام1936غير انه انقطع عنه ليلتحق بالمدرسة الفرنسية ومنها إلى ثانوية سطيف عام 1945حيث شارك في مظاهرات الثامن ماي 1945فسجن وعمره لا يتجاوز 16سنة بعدها بعام نشر مجموعته الشعرية الأولى مناجاة دخل عالم الصحافة عام 1948فنشر بجريدة الجمهورية** "[1].

وبعد أن انظم إلى الحزب الشيوعي الجزائري قام برحلة إلى الاتحاد السوفيتي ثم إلى فرنسا عام 1951من مؤلفاته مناجاة شعر 1946اشعار الجزائر المضطهدة شعر1948نجمة رواية1956،ألف عذراء شعر1958المضلع النجم رواية 1966تقلد منصب مدير المسرح بسيدي بلعباس "**وقد كانت حادثة سجنه من اكبر الأحداث التي أثرت في نفسيته فنمت في شخصيته فكرة الثورة وهو مبكر فإنتاجه المسرحي صورة مثالية لمأساة الإنسان المعاصر المأساة التي**

---

[1]– **voir/omar mokhtar chaalal/kateb yacin/homme de libre/2eme edition revue/p161-**

يحاول بها الفن عامة والفن المسرحي على الأخص أن يتصل بالعالم ويجعله ينسجم معه "[1].

توفي في 08اكتوبر 1989بفرنسابمدينة غرونوبل نقل جثمانه ودفن بالجزائر مخلفا وراءه عدة مسرحيات منها الجثة المطوقة ،مسحوق الذكاء الأجداد يزدادون ضراوة الرجل صاحب النعل المطاط هذه الأخيرة يمكن أن تصنف بوصفها مسرحية تسجيلية في موضوعها وهي مكتوبة بالفرنسية مسرحية **الرجل صاحب النعل المطاط*** :

2- مسرحية الرجل صاحب النعل المطاط:

تدور أحداث هذه المسرحية في بلد الفيتنام أين كان شعبه في كفاح مستمر وتبحث في الصراع القائم حول هذا البلد عاش شعبه مراحل طويلة تحت الهيمنة الاستعمارية ولا تكتفي المسرحية بالتوثيق للثورة الفيتنامية بل تتطلع إلى المستقبل من خلال تجسيدها للجسر المحطم والاستعداد الشامل لخوض معركة ديان بيان فو الشهيرة التي حطمت أسطورة تفوق الاستعمار وأثبتت إرادة الشعوب وقدرتها على التحرر "**تلك المواقف الإنسانية الخالدة التي لا تحتفظ**

[1] -مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري –ص36.

بأسماء الأبطال بقدر ما تظل صورهم عالقة بذهن المتفرج ممثلة لديه أروع أمثلة للبطولة"[1].

صوّر الكاتب من خلال مسرحيته شخصية "هوشي منه "التي ترمز إلى معاناة الشعب الفيتنامي والقسوة التي تلقاها داخل السجون وعلى الرغم من كل هذا فان قلبه سيظل ينبض بالحنان والتفاؤل والطموح إلى حياة جميلة ومستقبل مشرق.

وهذا ما جاء في مشهد السجن إذ يلتقط وراء القضبان وردة حمراء يشم رائحتها ويحتفظ بها قائلا"**هوشي منه ..ريحة وردة موردة في حبس يظهر ظلم العالم كله"[2].**

استغرقت عملية الكتابة ثلاثة سنوات إذ يقول علي زعموم صديق كاتب ياسين **:ًكان ياسين معزولا تماما داخل مزرعة استأجرها بفرنسا ،كان متفرغا لعمله الضخم مسرحية الرجل ذو النعل المطاط لقد تفاجأت بذلك الكم الهائل من المعلومات والدراسات الوثائقية التي جمعها عن الفيتنام ،كان ماما بالمعرفة التاريخية والثقافية والسياسية لهذا البلدً [3].**

تبدأ أحداث الفصل الأول من هذه المسرحية مجموعة من الفلاحين مسلحين في مقبرة تتوسط هذه المجموعة أختين ،إحداهن تجلس على حافة قبر وكأنها فقدت

---

[1] – م ن – ص38.
*– كاتب ياسين – الرجل صاحب النعل المطاط – ترجمة : محمد بن قطاف – منشورات المسرح الجزائري.
[2] –كاتب ياسين –الرجل صاحب النعل المطاط – ص 85.
[3] – omar mokhtar chaalal/kateb yacin homme de libre p131.

زوجها جراء الحرب ، وفي المشهد الموالي يأتي رجل إقطاعي يدّعي أنه عبد لإمبراطور الصين ، يريد أن يشتري حقوق الفلاحين فتطلب الفتاة التي فقدت زوجها من الفلاحين أن عليهم محاربة الإقطاعيين .

ترانق تراك:أقتلوا بلا رحمة الإقطاعيين الغدارين ،وتغذوا بدمهم الأرض الفيتنامية لينا ...[1]

أما في المشهد الموالي فيبرز الكاتب فكرة نشر المسيحية على هذه الأرض واعتقادهم بسيادتها على العالم ًماريوس:**وأخيرا رانا على أرض الفواكه المتنوعة المدفوعة من الجنة للأرض اللي كل مسيحي سيد مقدس وراهب**ً[2].

ويتضمن المشهد الموالي خبر الرسالة التي يأمر فيها ملك فرنسا جنوده بالتحرك نحو تونكان ثم تتبع مشاهد التوثيق اضطهاد الفيتناميين على أرضهم بوقوع مجزرة رهيبة ارتكبها الجيش الأمريكي في حق النساء والأطفال ،حيث قاموا قطع رؤوس الأطفال واللعب بها ثم عالج مسألة التجنيد الإجباري الذي فرضته فرنسا على الأفارقة ونقلهم إلى الفيتنام عبر السفن لتدعيم معسكراتها ثم ينقلنا الكاتب إلى لوحة ثانية تصور لنا نقص الأرز في الفيتنام بعدما احتكر اليابانيون والفرنسيون كل المنتوج ،فيحاول الجنرال جياب حشد الأهالي للهجوم

[1] -كاتب ياسين – م س– ص110.
[2] – م ن– ص 120.

على مخازن الأرز لفك الحصار عنهم وعندها تتدخل أمريكا لحماية فرنسا من خطر اليابان و الفيتنام وفي مشهد آخر يكشف الكاتب همجية الامريكان عندما نزلوا الى ساحة الدمار وبدأوا يعبثون بالجماجم المفحمة والجثث المشوهة .

كما يبين لنا الكاتب شجاعة الفدائيين وبسالتهم ويكمن ذلك في إخراج المحبوسين من المعتقلات الاستعمارية رغم الأخطار التي ستؤدي بهم إلى الموت لا محال.

"الفدائي:..(إلى المحابسية)اهربوا بالخف الفدائي :واش راكم تستناو ؟

السجين1: وين حبيتنا نروحو؟

الفدائي :راني نشوف بللي ماكنش من المدينة ؟

(ويسير بهم قدام قبرين) تنجوا تتخباو هنا في الجبانة

السجين2:استنا ماذا بينا نعرفو...

السجين1:اشكون سلكنا ؟

الفدائي : الفيتونق طبعا ياخي فلاحين "[1].

ورغم الظروف الصعبة والهيمنة الاستعمارية التي لا تزيد الفدائيين إلاّ إصرار على الثورة والمقاومة ضده .

وتستمر الأحداث بكل شخوصها فيصور لنا الكاتب بشاعة الجرائم الحربية التي ارتكبتها الدول المستعمرة ضد مستعمراتها والتي لا ترحم الصغير ولا الكبير .

---

[1] – م س – ص98.

"الشرطي :أرواحي معاي (يجول في قاعة التعذيب) هاهم أنواع المساسيك اللي ندخلوهم تحت للا ظافر كاين ثاني المسامير وهاهم الحبال المصقولة نشمخوهم ونضربوا على الرجلين"[1].

فهذا التصوير يرقى إلى أسلوب حماسي ثوري يؤجج الأحاسيس والمشاعر وذلك بفضح هذه الدول الظالمة وما تخبؤه من جرم تحت لواء أنها تدافع عن نفسها ،ولكن دون جدوى فصمود هذا الشعب جعل منه أسطورة تاريخية ،فهاهو العم هو النموذج الذي تم إخراجه من السجن رغم كل ما لقيه من أنواع العذاب إلا أنه لم يثن من عزيمته في النضال ليواصل العمل الثوري وذلك باتصاله بالمناضلين لاستمرار هذه المقاومة حتى النصر .

وعكس هذا الحماس يعرض لنا تراجع جنود الاستعمار وعصيانهم للأوامر خوفا من الموت الذي يلاحقهم فيصفون أنفسهم بحثالة الشباب ويطالبون بالرجوع إلى بلدهم "**القبطان:كتيبة ا إلى الأمام (العسكر ما يتحركوش)**

العسكري1:مازال ثلث شهر ونرجع إلى شيكاغو

العسكري2:مانحبش نموت

العسكري 1:ما شي كيف الحلوف رانا متنا

العسكري 1:سمرو نعاشنا

---

[1] – م س – ص 137.

العسكري2:دخلونا لبلادنا "[1]

وأمام هذا الضياع الذي صبغ حياة هؤلاء الجنود وصوره بصدق للحالة النفسية اليائسة بعكس الثوار الفيتناميون والشعب بما فيه الطلبة يتمتعون بروح وطنية عميقة.

"رئيس الجنرالات:الطلبة رآهم في الشارع صندال :متحمسة من طرف بودة الجماهير راهي تتظاهر تبين حدها ضد الحكومة وهذا يسمح للجيش باش يدير انقلاباته "[2].

وبهذه الروح الوطنية المتأججة في النفوس الفيتنامية والتي تطالب بالحرية وبتحقيق العدالة والنصر بالنفس والنفيس .

"السيدنو:الفرنسيس راحو باقيين الكاطوليك بيهم نعملوا فيتنام لينا الغني والقوي والفيتنام امتاع هوشي منه يبقى فيتنام الفقراء حتى إلي نهار وان يسقط في سلسلة العالم الحر كيف الفاكهة اليابسة من شجرتها "[3].

هنا إيمان بالنصر والحرية إنه الإيمان القوي والصارخ في وجه كل المناوئين والذين يريدون سلب حرية الآخرين ،سيدافع عن أرضه كحق من حقوقه إنها الهوية والانتماء لهذا الوطن ومع هذا تتوحد قوى الشعب الفيتنامي

---

[1] – م س – ص 166.
[2] – م ن – ص 113.
[3]– م ن – ص111.

حول المعركة بكل ما لديها من عدة وعتاد لتواصل طريق النضال حتى تبلغ سنة 1954فيعلن هوشي منه الاستقلال وقيام الجمهورية على إثر الهزيمة التي لحقت بجيش العدو وهكذا تنتصر الثورة الفيتنامية .

لقد اشتغل كاتب ياسين بوصف الواقع ومجريات أحداثه عن البناء الفني للشخصية ،إذ استطاع أن يصوّر واقعا عايشه بنفسه وذلك بعد الزيارة التي قام بها للفيتنام ولعل هذه المسرحية هي من يومياته أيام ثورة الفيتنام .

تعنى مسرحية كاتب ياسين بصورة شاملة ،بتوثيق ماض القضية الفيتنامية ،وتعامل معها بوصفها جزءا من الثورة العالمية ضد الظلم ويتجلى التوثيق في إحصائيات ووثائق تاريخية

ًنيكسون :...الفيلق 4وجدو روحكم ست طيارات ً[1]

ًالعم هو:مات حوالي مليون رجل وامرأةً [2]

كما يوثق لنا تاريخ النصر الذي تم في أول أكتوبر من العام 1949في هذا اليوم الذي أنهى فيه الجيش الشعبي التحرري مسيرته النضالية الطويلة .

وكان مستوى الفدى والتضحية عند المناضلين كبيرا جدا ،إذ أن كل واحد يحاول أن يضحي فداء الآخرين وفي المقابل نجد جنود العدو شخصيات ضعيفة

---

[1] – م س – ص 152.

[2] – م ن – ص 77.

وساذجة في بعض الأحيان ،وذلك عندما صمموا العودة إلى وطنهم خوفا من الموت ،لقد صور الكاتب بسالة الشعب الفيتنامي في شخصية هوشي منه القوية "**كورفي :الرجل ذو النعل الجلدية كورس:رجل الظل والاضطراب كورفي:الرجل اللي مايرقدش كثير الراجل اللي سموه العم هو كورس: الراجل اللي الشعب كامل يناديه**

كورس:الراجل اللي ما يرقدش كثير

كوريفي :يمشي في أحلامنا

كورس:الرجل ذو النعل الجلدية"[1]

جاءت هذه المسرحية الوثيقة الفنية الحية للثورة الفيتنامية وهي من المسرح النضالي والعمل الفني النضالي دوره كالأناشيد الثورية التي تهدف إلى الإثارة والحماس والدعوة إلى الجهاد والفدى و مثل هذه الأعمال المسرحية كان الهدف منها التعريف بالثورة والقضية الفيتنامية التحررية والدعاية لها عبر أقطار العالم وقد وصفت بالأعمال الدعائية الإعلامية "**لا تكتفي هذه المسرحية بالتاريخ لثورة الفيتنام بل تنقلنا للحاضر والنظر إلى المستقبل وتتجلى هذه الصورة مشهد بناء الجسر المحطم إلى بداية الاستعداد لمعركة ديان بيان فو الشهيرة**

---

[1] – م س – ص 198.

تلك المواقف الإنسانية الخالدة التي لا تحتفظ بأسماء الأبطال بقدر ما تظل صورهم عالقة بذهن المتفرج ممثلة لديه أروع أمثلة للبطولة شعبية"[1] .

تمتاز هذه المسرحية ببساطة في التعبير حتى تكون الرسالة المتوخاة من وراء هذا العمل الفني مفهوم لدى المتلقي هدفه سياسي بحيث يقول كاتب ياسين "**إنني أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية ولذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي يجرؤ على أن يقول هدفي "[2].**

إن هذه المسرحية نضالية فكرتها الأساسية ترتكز على تصوير نضال الشعب البطل والرجل الثوري هوشي منه الملتزم بقضية بلاده وتحريرها ،و يتمثل هذا النضال في مقاومة الاستعمار الفرنسي وإقناع الشباب بالانضمام إلى الثورة لأداء الواجب المقدس والدعوة إلى الالتفاف حولها وقد اختار الكاتب الأماكن التي تجري فيها الأحداث فكانت السجون ،المعسكرات الجبال ،فلم يكن الكاتب يجسد فيها موقفه فحسب بل كان ملتزما بالقضايا الإنسانية العادلة وذلك برجوع إلى القضايا الفيتنامية كاشفا من خلاله خبايا الاستعمارية والامبريالية بشكليها الجديد والقديم التي عانى منها الشعب الذي كان يتصدى عدوه بكل بسالة وقوة في سبيل وطنه ،وحدث هذا بعد زيارة الكاتب للفيتنام .فكانت هذه المسرحية

[1] – مخلوف بوكروح – ملامح عن المسرح الجزائري – ص 38.
[2] – م ن – ص 39.

ملحمة بطولية صورت الشعب الفيتنامي خلال فترة الاستعمار في وقت بلغت فيه الثورة أوجها وهي صورة عن الأحداث الدامية التي تجري في الفيتنام .

إن كاتب ياسين من خلال هذه المسرحية الثورية فهو يجسد اتجاهه نحو المسرح التسجيلي الوثائقي الذي يعتمد على الوثائق التاريخية في الأعمال الفنية لإظهار الحقيقة المخفية فقد وظف المسرح أداة للنضال والمقاومة يعبر عن الأزمات النفسية التي يحياها الثوار حين يواجهون العدو ثم هو تصوير للوقائع الحربية والكمائن والهجمات والقتل والاغتيال فهو تسجيل حي لصور التعذيب والتنكيل من قبل العدو للأهالي والسكان "**لأن المسرحية التسجيلية قطعة من الحقيقة اقتطعت من قرينتها الحية ووضعت في حالات تختلف عن حالات الحياة نفسها ،ولكن تتوافق مع عرض يقدم في زمان ومكان معيين ويشتمل على ممثلين وجمهورا**" [1].

هذه المسرحية هي الوثيقة الفنية الحية للثورة الفيتنامية وهي من المسرح النضالي والعمل الفني النضالي دوره كالأناشيد الثورية التي تهدف إلى الإثارة والحماس والدعوة وهذا النوع من "**المسرح يلجأ إلى مقاطعة القصة بأمور مختلفة والى التأملات المتعارضة وهو يهجر البناء التقليدي للمسرحية**

---

[1] – **حياة جاسم محمد– م س – ص 206.**

ويستخدم المواد الخام بصورة مقيدة أو مع بعض الحرية لكي يعرض صراعا سياسيا أو اجتماعياً [1].

و مثل هذه الأعمال الفنية قد وصفت بالأعمال الدعائية الإعلامية كلوحة إشهارية لعمل نضالي تحرري فكان فيها الصراع حركي ينبئ عن قوة المقاومة الشعبية وسلطة العدو لهي قريبة من الصراع السينمائي الحركي المثير أكثر منه إلى صراع الأفكار والمبادئ فصور التعذيب التي لا يقوى عليها بعض السجناء ويتحول المشهد إلى صور بصرية .وهذا ما نجده في مسرح بيسكاتور حيث يضع العرض أمام حقيقته السياسية في زمانه ومكانه هي التي قادت اروين بيسكاتور إن يعتمد على التقدم التقني .

يتضح لنا أن المسرحية الجزائرية كانت تتبع النمط البطولي ولم تحد هذه المسرحيات تتخذ من الشخصيات المختارة أحداثا ووقائع لها وهذا ما يجعلنا ندرج هذه المسرحيات ضمن المسرح الكلاسيكي الذي يهتم بالدرجة الأولى بالشخصية البطلة في تكوينها الفني وبناء أحداثها وتطورها فمسرحية رويشد البوابون هي مسرحية حول شخصيات اجتماعية من الطبقة الدنيا الفقيرة والمعدمة كشخصية إسماعيل وفاطمة وربيعة وغيرها من الشخصيات التي تعبر عن الوسط العريض من الشعب الجزائري كما هناك نمط من الشخصيات تقف

---

[1] – م س – ص 207.

نقيض الشخصيات الأولى وتمثل جوانب الشر في المجتمع إذ تعمل على تحقيق مآربها بسحق الطبقة الدنيا كشخصيات الخداعين والكذابين وهي تتصل مباشرة بالقوات الاستعمارية ويكمن اعتبارها اليد الخفية للسياسة الاستعمارية فهذه الاتجاهات التي عرفها المسرح الجزائري بعد الاستقلال كانت نصوصها تعبر عن طوح وآمال هذا الشعب في الاستقرار والتحرر والازدهار ورغم كل هذا إلا أنها لم تخلوا من التأثر بالأدب الغربي فأخذت عنه المبادئ والأطر والتقنيات التي اعتمدها بعض الكتاب الغربيين أمثال بريخت ومولبير في تصوير واقعهم .

الخاتمة

المسرح مثله مثل الفروع الثقافية ،معركة تحتاج إلى الإصرار والمثابرة من أجل بذل مجهودات بغية تأصيله في حركة المجتمع ،ولهذا على العاملين والقائمين عليه أن يدركوا أبعاد هذه الرسالة النبيلة لتحقيق الأهداف المنشودة على الرغم من كل الصعاب والمشاكل التي تواجههم ،لذا يعتبر المسرح نشاطا اجتماعيا وحضاريا يرتبط بالمجتمع ارتباطا وثيقا في ظل التطور الطبيعي لهدا المجتمع ولحركة النشاط الثقافي والفكري.

وعلى الرغم من تطور المسرح الجزائري في فترات عدة إلا أنه واجه مشاكل متعددة من جملتها حركة التأليف ، فمنذ الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري جاء متأثرا بالدراما الغربية فأخذوا يُجربون أشكالا وأساليب جديدة ،ثم تزايد التجريب في فترة ما بعد الاستقلال.

1. لقد نفذ هذا التأثير الغربي إلى المسرح الجزائري عن طريق الترجمة والاقتباس والجزأرة فيحذف في النص الأصلي ويختصر ويضيف فيه كيف ما يشاء من النصوص التي كانوا يقتبسونها من المسرح الفرنسي والإنجليزي وغيرهم مثل عبد القادر علولة ومصطفى قزدلي وعبد الرحمان كاكي حيث جعلوا من الأعمال الغربية لوحة فنية رائعة ،صاغوها صياغة جديدة تتلاءم والروح الإسلامية وثقافة وعادات المجتمع الجزائري .

2. لقد جرّب الكتاب المسرحيون الجزائريون أشكالا متعددة من الدراما الغربية ، فغلبت التراجيكوميدي على أعمال بعض هؤلاء الكتاب مثل رويشد، ففي مسرحيته يتحقق العنصر المأساوي –الملهاوي بصورة رئيسية ،عن طريق مقابلة شخصيات ملهاوية ببيئة مأساوية .

3. كانت الدراما الملحمية شكلا آخر من أشكال الدراما الغربية تأثربه بعض كُتّاب المسرح الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال ،وإن اختيار المسرحيات الملحمية الجزائرية بصورة عامة وتحليل مسرحية ابن كلبون لكاكي كشف عن استخدام وسائل فنية بريشتية فيها.

فالتغريب ،الذي يُمكّن الجمهور من التأمل فيما يراه ثم يحكم عليه لكي يُغيره يتحقق في هذه المسرحية بعدة طرق منها :تقدم المسرحية للجمهور وجهات نظر متناقضة تتطلب التفكير المستمر وإصدار الأحكام ،ولا تخلق صراعا ، كما تخاطب المسرحية فكر الجمهور عن طريق الفكرة المنطقية والأسلوب المستفز،ويؤدي الكورس المستخدم بطريقة بريشتية دورا فعالا فهو يعبر عن أفكار معينة وينصح ويتهم ويصدر أحكاما ،وتتكامل الموسيقى والأقنعة مع مكونات المسرحية الأخرى .

4. لقد أثرت الدراما التسجيلية الغربية في مسرحية الرجل ذو النعل المطاط لكاتب ياسين من ناحية الموضوع والأساليب الفنية ،فمن حيث الموضوع تعنى المسرحية عناية شاملة بتوثيق الحرب على الفيتنام ،ومن حيث الأساليب تلجأ إلى المواد الموثقة كالوثائق الرسمية والإحصائيات ،إذ تعتمد على مواد خام قائمة على حقائق عامة .

وفي الأخير إن كوّن المسرح الجزائري متأثر بالدراما الغربية لا ننفي عنه الأصالة التي تتضح في مظاهر مختلفة ، فقد عالج الكتاب المسرحيون موضوعات تعني مجتمعهم ،وخلقوا شخصيات تمثل الجزائري فكريا واجتماعيا،كما استخدموا في الحوار لغة تعكس الروح الجزائرية.

لقد استفاد كُتّاب المسرح الجزائري من الأساليب الغربية للتعبير عن احتياجات الشعب الجزائري وآماله من خلال المسرحيات نجد أن كل كاتب تعامل مع المؤثر الأجنبي بتقنيات متباينة ،وجد كل منهم مادته الأساسية في البناء الدرامي لعمله كل حسب توجهه الفكري ،كما أعطى الكاتب حرية في تعامله مع الحقائق التاريخية .

وعلى هذا الأساس فإن المسرح الجزائري رغم تأثره بالمسرح الغربي إلا أننا نستشف فيه الطابع المحلي الذي يعبر عن الواقع لما يحمله من هموم وقضايا .

المصادر و المراجع

أ- **المصادر**

- العربية:

1-القرآن الكريم

2- ابن منظور- لسان العرب المحيط- إعداد و تصنيف: يوسف الخياط- دار لسان العرب بيروت- لبنان- المجلد 03.

3-ابن منظور - لسان العرب- دار صادر- بيروت لبنان -المجلد 06

4-أحمد عياد-مسرحية البوابون-المسرح الوطني الجزائري-(دت)

5-أحمد سفطة - ماليني أميرة الهند-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر ط1982/2

6- بطرس البستاني- محيط المحيط(قاموس مطول للغة العربية)- مكتبة لبنان- ساحة رياض الملح- بيروت- ط2- 1987.

7- جبور عبد المنعم-المعجم الأدبي-دار الملايين-الطبعة01-مارس 1979.

8- عبد الحميد يونس -معجم الفلكلور-مكتبة لبنان-ساحة رياض الصلح- بيروت-ط1-1983.

9- عبد القادر علولة-حمق سليم-المسرح الوطني الجزائري.1972

10- د ماري إلياس –د حنان قصاب حسن/المعجم المسرحي-مكتبة لبنان – ناشرون /ط01-.1977

11- مجدي وهبة –كامل مهندس /معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب-مكتبة لبنان-1944-.1984

12- مصطفى قزدلي-المرأة المتمردة-مطبوعات المسرح الوطني الجزائري.1965

13- ولد عبد الرحمان كاكي-القراب والصالحين-المسرح الجهوي بمستغانم.1966

14- ولد عبد الرحمان كاكي-ابن كلبون-المسرح الجهوي بوهران 1969.

ب-**المترجمة:**

1- برتولد بريخت-الأم شجاعة وأولادها،والإنسان الطيب في ستشوان/تر:عبد الرحمان بدوي/ملتزم الطبع والنشر –مكتبة النهضة المصرية /دار الإتحاد العربي للطباعة –القاهرة1965.

2-كاتب ياسين –الرجل ذو النعل المطاط-تر:محمد بن قطاف –مطبوعات المسرح الوطني الجزائري-(دت).

3- وليام شكسبير-ترويض الشرسة-تر:محمد عوض محمد-مراجعة:محمد شفيق غربال ومحمد بدران/جامعة الدول العربية/دار المعارف-مصر 196

ج- الأجنبية:

1. Nicolas gogol **Erreur ! Signet non défini.** traduction : Gustave au couturier/ édition Gallimard paris1966

ب- المراجع

- العربية:

1-أبو الحسن سلام-حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف-مركز الإسكندرية للكتاب-ج .م.ع /ط:1993/02.

2- أحمد بيوض- المسرح الجزائري بين 1926-1989 مطبعة الجاحظية /الجزائر/(دت).

3 – أحمد صقر-توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي-مركز الإسكندرية للكتاب –(دت)-.

4 – بوعلام رمضاني–المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر–المكتبة الشعبية–المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر1984.

5–دريني خشبة–أشهر المذاهب المسرحية –مكتبة الأدب–القاهرة–(دت).

6–حياة جاسم محمد–الدراما التجريبية في مصر1960–1970–والتأثير الغربي عليها–دار الآداب بيروت–(دت).

7-فؤاد الصالحي –علم المسرحية وفن كتابتها–دار الكندي–ط:1–.2001

8– سعيد مهران–الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر–الهيئة المصرية العامة للكتاب–طبعة 1 –1979.

9– سعد أبو الرضا –الكلمة والبناء الدرامي –رؤية نقدي تحليلية مقارنة–دار الفكر العربي–ط:01 –1981.

10– عدنان رشيد–مسرح برشت –دار النهضة العربية للطباعة والنشر–بيروت–1988.

11–علي درويش–دراسات في الأدب الفرنسي–الهيئة العامة للكتاب–القاهرة–(دت)

12–عز الدين جلاوجي –النص المسرحي في الأدب الجزائري–ط:1–الجزائر–.2000

13- عبد الملك مرتاض-القصة في الأدب العربي القديم -دار مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة-الجزائر 1968.القاهرة-(د ت).

14- علي الراعي-المسرح في الوطن العربي-تقديم:فاروق عبد القادر-المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب-الكويت -ط:2-أوت 1999.

15- صالح لمباركية-المسرح الجزائري دراسة موضوعاتية وفنية /دار الهدى /مليلة-(دت)

16-كمال عيد-المسرح الاشتراكي-الدار المصرية التأليف والترجمة-مصر-1966.

17-محمد يوسف نجم -المسرحية في الأدب العربي الحديث-دار الثقافة-بيروت-ط:3 -1980..

18- محمد أحمد المولى -علي البخاري-محمد أبو الفضل إبراهيم -قصص العرب-ط:4-ج:3-دار الحياء الكتب العربية -(دت)

19- محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة و دار الثقافة- بيروت-ط3- .1981

20- محمد يوسف نجم- المسرحية في الأدب العربي الحديث- دار الثقافة للطبع- بيروت-ط 2- .1967

21-محمد مندور -الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما-دار النهضة-مصر للطباعة والنشر-القاهرة (دت).

22- مخلوف بوكروح -المسرح والجمهور -مطابع حسناوي -الجزائر 2002

23 - ملامح عن المسرح الجزائري -الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- .1982

24- نبيلة إبراهيم -أشكال التعبير في الأدب الشعبي -دار المعارف -ط:3 - القاهرة-(دت)

25- نمر سرحان -الحكاية الشعبية الفلسطينية -المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت -(دت).

- المترجمة:

1-تمارا الكسندروفينا بوتينتسقا-ألف عام وعام على المسرح العربي -تر:توفيق المؤذن-دار الفرابي-بيروت لبنان-ط:2-1990.

2-روجرم بسفيلد-فن الكاتب المسرحي -تر :دريني خشبة-القاهرة- أكتوبر1964.

3-بيير أجيه توشار-المسرح وقلق البشر-تر:د سامية أحمد أسعد-الهيئة المصرية العامة التأليف والنشر-(دت).

- المراجع الأجنبية:

1- Allalou (l'aurore du théâtre algérien 1926-1932/ centre de recherche et d'information documentaire en sciences sociales et humaines / université d'oran / cahiers du C.D.S.H1982.

2- Mohiédine Bacheterzi (Mémoires :T:1/T:2/T:3/SEND ALG2RIE1968.**Erreur ! Signet non défini.**

3- Omar mokhtar chaalal : kateb yacine l'homme libre -2eme édition revuue /1985

4- Roselyne Baffet (tradition théâtrale et modernité en Algérie/éditions l'harmattan 12 AVRIL PARIS 1985.**Erreur ! Signet non défini.**

-DICTIONNAIRES

1- J.P de Beaumarchais DNIEL COUTY ALAIN REY **Erreur ! Signet non défini.**/ ouvrage publié avec le concours du centre national des lettres / paris IBSN 1984.

ج- الرسائل الجامعية

1- بوعلام مباركي – توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري –رسالة ماجستير–إشراف :د عز الدين المخزومي – حامعة وهران 2000–2001.

2- بوشيبة عبد القادر – جمالية النص عند عبد القادر علولة – رسالة ماجستير–جامعة وهران –1993–1994.

3- سوني رحمة – ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري – مسرح وهران نموذجا–رسالة ماجستير –إشراف د:بويجرة محمد–فرقاني جازية–جامعة وهران 2004–2005

4- راس الماء عيسى –الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري –رسالة دكتوراه –إشراف د:مسعود أحمد–جامعة وهران 2007–2008.

5- ميراث العيد- أدب المسرحية العربية في الجزائر- رسالة ماجستير- إشراف: عبد المنعم تليمة و سيد البحراوي- جامعة القاهرة- 1988.

6- مناد طيب –أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي – رسالة ماجستير إشراف د زاوي أمين –جامعة وهران 1995-1996.

د- المجلات:

العربية.

1- الأحداث-ع:805-19-25مارس 1981 الجزائر.

2- أحمد العشري –المسرح التحريضي-عالم الفكر 1- ع1987/1

3-بوعلام مباركي –حوليات حول التراث –مجلة دورية تصدرها كلي ة الأدب والفنون –جامعة وهران –ع:6-جوان 2006.

4-عبد الستار جواد –مهمات المسرح العربي –مجلة الأقلام ع8-دار الجاحظية –بغداد مارس 1979.

5-مجلة التراث –وزارة الثقافة والإعلام –بغداد1980.

6 - لخضر بركة سيدي محمد –الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي –مجلة الثقافة –مارس 1993

7 - عثمان بوقطاية –رواية عطيل في المسرح البلدي –مجة هنا الجزائر – ع:1ماي 1952.

8- وطفاء حمادة- في تأصيل المسرح العربي- مجلة الطريق- العدد4-

1993.

الأجنبية. :

1- S.Ben cheneb (le théâtre arabe d'Alger) revue africaine N°-77 achevé d'imprimer sur les presses de l'office des publications universitaires/ Alger 1935.

هـ - مواقع الأنترنيت

1- إلياس سعد علي / النشاط المسرحي في الجزائر (عبد القادر علولة)

www.google .FR

2- عبد الناصر حسو / المسرح بين العولمة والعالمية / مجلة بيان الثقافة / عدد 31/ الأحد 2000/08/13:

Www.albayan.co.ae./albayan/culture/2000/issue31/théâtre/2htm

الفهارس

الفهرس

العناصـــر: | الصفحـــة

الإهـــــداء

كلمـــة شكـــر

مقدمة

أخذت حركة التأليف في المجال الدراسي منعرجا آخر من حيث مصادرها وجمالياتها، وذلك عبر قنوات جعلت المسرح الجزائري يقتفي آثار المسرح العالمي عن طريق الترجمة والاقتباس. ميزته منذ النشأة، مع الحفاظ على الطابع المحلي بقدر الإمكان وتقديم نماذج شعبية ننفق وطرق معيشة مجتمعه.

تولد المسرح الجزائري نتيجة ظروف اختلفت باختلاف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها الجزائر في فترات زمنية مختلفة، فساير المسرح هذه الحركات الوطنية، التي لم تخمد إلى غاية الاستقلال ليتأثر بالظواهر الاجتماعية متجاوزا بعد ذلك مرحلة إثبات الذات إلى مرحلة الإبداع والبحث عن النوعية ، وخاصة في فترة ما بين 1965 –1975 وهي فترة في تاريخ المسرح الجزائري، تميز بوجود اتصال قوي مع المسرح الغربي من جبهة، وبوجود محاولات تجريبية للكتاب المسرحيين الجزائريين من جهة أخرى.

الفصل الأول: الدراما ما بين المحلية والعالمية

المبحث ا: الترجمة

1- الألوان القصصية والتمثيلية: لقد كانت سياسية القمع التي تبنتها فرنسا ضد الشعب الجزائري سبب في ظهور بعض من الأدب الشعبي، تعبيرا عن آماله وطموحاته لأنه تحقق له الحياة العادلة والحب التي يحلم بها وتقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذي يدور بخلد الشعب عن مصيره البطل في القصص الشعبية المثل الأعلى للبطولة، لأنه يعبر عن الصراع بين الشعوب المضطهدة وأعدائها، ثم ظهرت أشكالا جديدة منها القراقور – خيال الظل – الحواتي – الحلقة – المداح – أو القوال.

1- خيال الظل: يقوم هذا الفن على الوعظ والتعليم بأدوات مثل الدمى وقصاصات الطارتون والجلد والخشب الذي يسقط عليها الضوء فينعكس ظلها على مكان يشبه الشاشة، مستمدا مواضيعة من الحكايات الشعبية مثل قصة ألف ليلية وليلة.

2- القراقور: كان فن القراقور منتشرا في الشوارع الجزائرية إذ يعد من الفنون القديمة التي عرفتها الجزائر، ويعتبر أقدم الظواهر التي عرفها العالم العربي، إذ كان عاملا محفزا لمواجهة الوجود الاستعماري في الجزائر، فكان يقدم بواسطة الدمى الخشبية.

3- الفارس الشعبي: كان يقام هذا اللون الشعبي في مناسبات المولد النبوي ومراسم الحج والأعراس إذ كان عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة ويعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية.

4-الحلقة: ظهرت الحلقة كشكل شعبي عند الشعوب القديمة ووجدت كذلك في المسرح وبالأخص في المسرح الكلاسيكي ما يسمى الجوقة، تقام الحلقة في شكل دائري في الأسواق والساحات.

يقف وسطها الراوي ومساعدة ويرويان بالتناوب قصص الأساطير والبطولات والحكايات المختلفة، والتي تعتمد الحوار الشخصي والغناء.

5- المداح: هو شخصية تجوب الأسواق والخرافات الشعبية. ويقوم بالتعبير عن آمال الشعب وطموحاته. فهو يقدم عرض شعبي يحكي في ملامح بطولية أو تاريخية. أو قصة ما مستلهمة من الواقع الاجتماعي – كما يمثل شخوص ويدعوا الجمهور إلى خلق فضاء تخيلي للحدث.

إن تاريخ ظهور المسرح الجزائري يعود إلى سنة 1850 حيث حظيت الجزائر بأول مسرح مع الاستعمار الفرنسي، كانت تقدم العروض المسرحية للأقلية الفرنسية في الجزائر هدفها الترفيه عن الجنود وبعث روح الحب للبلد المستعمر، والرغبة في البقاء فيه.

ويعد ظهور المسرح في الجزائر نتيجة التأثر بالمسرح الأجنبي وذلك بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية للجزائر إذ ان المسرح كان متفتحا على العالم منذ بداياته من خلال الفرق الزائرة وأولها فرقة سليمان القرداحي المصرية سنة 1908.

بوادر الترجمة في المسرح الجزائري:

تعد الترجمة نشاطا إنسانيا عالميا لما لها من دور فعال في نشر الثقافات وإثراء النشاط الفني في جميع أنحاء العالم، لكن في الحقيقة هناك صعوبة بالغة في نقل الأعمال الفنية من لغة إلى أخرى. وقد عرف الفن المسرحي العربي هذه الترجمات، التي كانت سببا في فك العزلة عنه. فلهذا اهتم الأدباء بالترجمة، وانكبت جهودهم على المسرح الفرنسي والانجليزي والايطالي مثل أعمال شكسبير وراسين وكورني ومولير وغيرهم.

ولهذا فالتأثير الغربي على أشكال معينة من الدراما الجزائرية خلال 64-75 تطرقت إلى دراسة مسرحيتي ترويض الشرسة لويليام شكسبير. والمرأة المتمردة لمصطفى قزدلي. والتي لم يخضعها المترجم إلى الترجمة الحرفية بل اقترب منها قدر الإمكان بتبسيطه للغة كي تتلائم مع المستوى اللغوي والفكري للمتلقي مع الحفاظ على المضمون الذي يحتويه النص كما هي في المسرحية الأصل إذ لم تتغير أسمائها وفقا للبيئة الجزائرية فحافظت على أسمائها الأصلية إذ لغتها جعلها بعيدة عن الطابع الجزائري وغريبة عن المتلقي نفسه.

المبحث II: الاقتباس في المسرح الجزائري:

إن ظهور عملية الاقتباس بدأت مع البذور الأولى للمسرح فنجد الإغريق أول من اقتبس واستلهم مواضيع مسرحياته من الأساطير القديمة. فالكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا، إذ أن التراجيديات الإغريقية هي عبارة عن مسرحيات مستوحاة من الأساطير الملحمية، فعلى المقتبس أن يختار المواضيع التي تخدم المتلقي على اعتبار أن المسرح رسالة تتضمن صراعات المجتمع.

نشأت حرة الاقتباس عند العرب في إطار التفاعل مع المسرح الغربي، وبتأثير منه وهو ما أشارت إليه العديد من الدراسات التي تناولت المؤثرات فجائت أول مسرحية للنقاش عام 1847 التي اقتبسها عن موليير في مسرحية البخيل فكانت هذه اللبنة الأولى لميلاد المسرح العربي.

1- بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري منذ ميلاده مع بداية العشرينات هذه الحركة من الاقتباس على يد علالو ودحمون عام 1926 بمسرحيتهما "جحا" حيث اتجه كل من باش تارزي وعلالو إلى الاطلاع عن المسرحيات العالمية والاقتباس منها مثل مسرحية جحا لعلالوا عن طبيب رغم أنفه لموليير.

2- الاقتباس المسرحي بعد الاستقلال:

شهد المسرح في فترة ما بعد الاستقلال مرحلة البناء والتشييد فكان عليه أن يقف إلى جانب التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد وقامت على تأميمه، واعتبرته مؤسسة ومن بين هذه المؤسسات المقتبسة:

- الحياة حلم لكالدرون واقتبسها مصطفى قزدلي

- دون جوان لموليير واقتبسها بلخاوي محمد

ممثل رغم أنفه لموليير واقتبسها عبد القادر السافري.

لقد تناول المسرح الجزائري خلال هذه الفترة عدّة قضايا اجتماعية مثل البيروقراطية والتعلم والأفات الاجتماعية المستفحلة في المجتمع. ولعل الاقتباس الحظ الأوفر من الإنتاج في هذه المرحلة، ولتتضح العملية ارتأيت أن أدرس مسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة والتي اقتبسها عن غوغول في مذكرات مجنون والتي ركز فيها علولة من خلال عملية الاقتباس على البيروقراطية وجعلها هي أساس الفكرة للمسرحية المقتبسة كالفوارق الاجتماعية والتلاعبات الإدارية فأراد من خلالها التغيير في الواقع كما كشف لنا ممارسة القهر بنوعيه المادي والفكري، والطبقة الكادحة. كما استطاع أن يبني أفكارا ويورد إسقاطات لها في المجتمع.

المبحث III: الجزأرة:

جاءت الجزأرة أو ما يسمى بالاعداد المسرحي بعد عمليتي الترجمة والاقتباس. فيقول الكاتب لإدخال تعديلات على النصوص الأصلية منها إعادة بناء الحنكة بإعادة كتابتها من جديد. وبذلك يوظف لغة الحياة، اليومية لخلق علاقة حميمة بالجمهور تمكنه من التعرف عن قرب على حاجياتهم وأذواقهم فكانت هذه التعديلات تمس مثلا تغيير في عناويين المسرحيات وأسماء الشخصيات الأجنبيةواستبدالها لأسماء محلية وفق البيئة المستقبلة.

ظهرت عملية الجزأرة في النصوص المسرحية الجزائرية منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري، حيث جاء متأثرا بالأدب الأجنبي، مما أدى به إلى الاستلهام والنهل منه بداية بالمسرح الفرنسي وكذا الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية العربية، وهذه الانطلاقة تدل على أن المسرح الجزائري ولد متأثرا حيث ارتبط منذ النشأة بالترجمة والاقتباس من المسرح الأوروبي عامة والفرنسي خاصة وهذا راجع لظروف تاريخية عاشتها الجزائر من جراء الاستعمار الفرنسي.ومن بين الذين تأثروا نجد ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته القراب والصالحين والتي استبدل العنوان من الأسنان الطيب في ستشوان لبريخت إلى القراب والصالحين.

والتي طرح من خلال أحداثها البسيطة عدة أفكار أراد تصوير معاناة المجتمع الجزائري، فأخذ الجزأرة عنده أسلوبا تمثل في أخد المسرحية الأصلية لبنة يستطيع من خلالها بناء أفكاره بصورة فنية يعكس فيها فنية يعكس فيها نظام اجتماعي تقليدي أبعد ما يكون عما صوره بزخرت

في مسرحيته الإنسان الطيب في ستشوران، وينعكس تأثر كاكي بيريخت في تجسيده لمسرحية القراب والصالحين الاتجاه الملحمي في سرد الحكاية.

إن خصوصية تعامل الكتاب الجزائريين النصوص العامية قد تباينت من كاتب غلى آخر سواء كان ذلك على مستوى الترجمة أو الاقتباس أو الجزأرة، فقد وجدوا ضالتهم في ذوبان فكرهم في تلك النصوص العالمية، وإذا كان التنوع الذي حققه المسرح الجزائري تأليفا وترجمة واقتباسا قد زاد من حيوية الحركة المسرحية العالمية وتصبح خصوصا عالمية تترجم وتعرض في مختلف أقطار العالم.

الفصل الثاني: مصادر التأليف المسرحي في الجزائر:

المبحث I: التراث:

من الطبيعي أن يحتل التراث الشعبي مكانة مرموقة في أعمال بعض كتاب المسرح في الجزائر – ولعل ذلك يعود إلى تكوينهم الثقافي والفكري، وبهذا التوصل إلى تحقيق تضمين مظاهر تراثنا الشعبي القديم في أشكال مسرحية متقدمة ومن أبرز هؤلاء ولد عبد الرحمان كاكي الذي تميزت مسرحياته بهذا النوع الشعبي. فمست الجانب الشكيلي بالدرجة الأولى. فاستلهم أشكال المسرح الشعبي ودمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي فجاءت أعماله المسرحية تحمل بأكثر من كاتب عالمي أمثال ما يرخولد وجوردان وأبرز كاتب كاتب ترك تأثيرا على مسرحياته هو بريخت، لأن الظروف السائدة بعد الاستقلال كانت تتطلب خلق مسرح جديد يعكس آمال الشعب ومواكبة التقدم والازدهار، فأضحى لزاما على كاكي في مسرحه أن يتعامل مع الواقع الاجتماعي. وتجسيده بكل أبعاده.

لقد كان الاهتمام بالتراث الشعبي أساسا لقيام فن أصيل ومعبر من خلال القصص والخرافات والأغاني الشعبية المتداولة بين الناس، هذا التراث الممزوج بين الواقع والاسطورة والخرافة. فالعودة إلى الثراث تكسب المسرحي لغة أصيلة لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات وفجّر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار.

لقد وظف كاكي بعض الظواهر التراثية مثل المداح والقوال والحلقة، وجاء توظيف المداح في مسرحياته دليل على تمتعه بإتقان أسلوب الخطاب الذي يساعد على لفت انتباه الجمهور مع

معرفته المسبقة عنه. لما يحمله من المعتقدات وكذا أسلوبه في التفكير. فوظف مع المداح والقوال تقنيات الأداء كالطبل والعصا في عروضه المسرحية مغيرا أسلوب إخراجه، إذ جعل المشاهد المعروضة تتخللها أغاني جماعية أو فردية وتعليق عن الحدث مما يجعل الجمهور يرددها مع الممثلين.

وأهم ما يميز هذا الأسلوب هو أنه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع، ووجد كاكي في أداء المداح الجواب الأمثل عند رغبته في التغريب البريختي فالممثل عندما يؤدي عدة ادوار مختلفة، فهو يصور شخصيات الحكاية كما يتحول في نفس الوقت إلى راو للأحداث لقد طغى على مسرحيته "ابن كلبون" الأسلوب الملحمي التغريبي على مستوى النص حيث تصوير الشخصيات لتبرز حدة استعمال التغريبفي هذه المسرحية حيث طغى أسلوب السرد على مسرحيته إلى درجة أننا لا نشعر بحركة الفعل الداخلية، حتى الأزمات، التي تتشكل من حين لآخر فهي تكاد تكون مفتعلة بخلوها من صراع حقيقي بيم مواقف متباينة.

وهكذا يكون كاكي قد وظف تقنيات الفضاء المسرحي الأوروبي في شكل تعبيري أفرزته التقاليد الشعبية بواسطة أسلوب يتماشى ومضمون الرسالة ومتلقيها.

المبحث II: المسرحية التاريخ:

يشكل التاريخ مادة هامة وخصبة لكتاب المسرح في استلهامهم من الأحداث التاريخية في أعمالهم المسرحية لتعيينهم على الخلق الدرامي انطلاقة من عصر تايخي. فيتخذ من هذا العصر شخصية معروفة ببسالتها وقوتها لبنائه الدرامي مبررا بذلك أبعاد الشخصية ومهما تكن وسيلة استخدام التاريخ فإن المسرحية تكتسب طابعا إنسانيا يجعلها مصدرا خصبا لدراسة الطبيعة البشرية.

إن الأحداث التاريخية التي وقعت قبل الاسلام أو التي جائت في الفترة التي بعده والتي تخص الأمة العربية مصدرا هاما في أعمالهم المسرحية، فقد كان كتاب المسرح يعيدون الكتابة لهذه الأحداث ويعيدون عرضها بتعديلات توافق الوقت الراهن.

ولما كان المجتمع العربي يتخبط تحت وطأة الاستعمار كان دعاة الاصلاح يرون أن تحقيق الحرية ينطوي تحت حركة التوعية الجماهيرية من خلال التغني بالأمجاد لإيقاظ الهمم. بذلك نجد التاريخ قد حظي منذ بداية التعرف على المسرح في الوطن العربي والكتابة له بالمكانة الأولى باتخاذه مصدرا على غرار التجربة المسرحية الأوروبية مقلدين في ذلك كتاب العصر الكلاسيكي الذين أنتجوا لنا أعمالا تعد اليوم من روائع الأدب المسرحي العالمي.

ومن بين المسرحيات التاريخية في تلك الفترة مسرحية ماليني أميرة الهند لأحمد سفطة التي حاول من خلالها الالتزام بالوحدات الثلاث في البناء الدرامي ليجعل هذا العمل ضمن المأساة الكلاسيكية، فتمثلت وحدة الحدث عندما علمت مايني بخيانة "بوما" وقتله أما وسطه فهو تصدي

ماليني للغزو الأجنبي وخاصة قاسم أما نهايته تكمن في الانتقام من قاسم وتدبره مكيدة أودت بحياته، فنهاية هذه المسرحية نهاية ملحمية. فكان الصراع فيها بين الحب والواجب ليغلب الواجب في النهاية. وهذا ما انتهجته العناصر الفنية في المدرسة الكلاسيكية الفرنسي. حيث يجري الصراع في المسرح الكلاسيكي بين العاطفة والواجب.

هذه المسرحية تطرح قضية الحرية والوطنية والعدل بحيث تصدت البطلة للغزو الخارجي.

لقد كانت المسرحية التاريخية محل هذا التطور ووسيلة في آن واحد فقد بدأت محاولة التأثر بفن الدراما الأجنبية والمتمثلة في المسرحية الكلاسيكية الأجنبية لأن موضوعها متشابه. فحاولت المسرحية التاريخية في هذه المرحلة أن تتقن البناء الدرامي بأصوله التقليدية المعروفة، فكان هم الكتاب المسرحيين أن يحافظا على إيذاء الدراما التقليدية ومحاكاة الشكل الكلاسيكي ولهذا اتجه معظمهم إلى شخصيات تاريخية مشهورة ببطولاتها، فيتصف هؤلاء الأبطال بالعظمة مما يجعل المسرحية تتصف بالتراجيديات لاسيما عند النهاية المأساوية للبطل في نهاية الحدث.

الفصل الثالث: اتجاهات المسرح في الجزائر والتأثير الأجنبي:

المبحث ا: المسرح المواكب للتغير الاجتماعي:

أن النص المسرحي عند المؤلف عند المؤلف هو عبارة عن نسيج لتلك العلاقات الاجتماعية التي استلهم من واقعه الاجتماعي بكل ما يحمل من متناقضات. فهي تطرح قضايا إنسانية تمس الفرد من كل جوانبه، حيث يؤثر فيه ويتأثر به ناقلا الواقع فقد اتجه الأدب المسرحي إلى التجارب الموضوعية والواقعية وصور الملحوظات الخارجية على نطاق الذات وانتقل من الفردية إلى الجماعة وثار على شرور الحياة المعاصرة، مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضاياه المعاصرة ونظم الميول وحوله إلى شكل جمالي وصوّر تحقق المتعة والمنفعة وتحرك أنبل الدوافع وأسمى الأحاسيس.

إن هذا النوع من المسرح الذي اكتسى الطابع الاجتماعي قد ولد في عدة دول عربية منها الجزائر الذي عرفته منذ البدايات الأولى للمسرح أمثال باش تارزي – رشيد قسطينطي بعد السنوات المريرة التي مرّ بها الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي الذي كان يصد الفنان الجزائري.

بدأت مرحلة جديدة ميزتها عن المراحل السابقة. وحتى يبقى المجتمع الجزائري متشبعا بالكفاح النظالي ومتمسكا بثوابت الشخصية الوطنية، أصبح من اللازم إصدار قرار تأميم المسرح الوطني، ليشهد مرحلة البناء والتشييد فكان عليه أن يقف إلى جانب التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد وبرز معها رجال مسرح قفزوا بالمسرح نحو الأمام أمثال مصطفى

كاتب رويشد، كاتب ياسين وغيرهم، ومعظمهم مسرحياتهم تدعوا إلى إحداث تغييرات جوهرية في سلوكيات وأخلاقيات الفرد الجزائري.

إن السبب في انتهاج بعض المؤلفين هذا النهج بعد الاستقلال هي سنوات الحرمان والجهاد والقهر دفعتهم إلى الكتابة والتأليف في القضايا الاجتماعية التي أفرزتها سنوات الثورة والسنوات الأولى للاستقلال هي في مجملها حول التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع، ولكن القضايا السياسية العامة مثل البيروقراطية والمحسوبية هي التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحيين منهم رويشد في مسرحيته البوابون، حيث تتصدر تفاصيل الحياة اليومية التي تبدو ظاهريا تافهة كما وظف شخصيات عادة من عامة الناس. فتصور حياتهم الداخلية من خلال حواذث تختار بعناية من حياتهم اليومية ويتطور الحدث عن طريق مقابلة تحركات الشخصيات وليست هناك شخصية رئيسية بل المجموعة كلها وطريقة الحياة هي البطل.

إن رويشد في مسرحيته البوابون عمد إلى وضع المتلقي في موقع حرج من خلال المواقف التي قدمها ، حيث تكشف عن بعض الحقائق التي تجعل المتلقي يضحك وهذا ما أوقعه في استمرار التبعية للمسرح الغربي مثل مسرح موليير والواقعية عند تشيخوف.

المبحث II: المسرح التسجيلي الثوري:

الدراما التسجيلية شكل من الدراما يقوم على الحقائق، نما وتطور في ألمانيا ونتيجة لاتصال الجزائر نفد هذا النوع من المسرح إلينا.

لقد اتخذ هذا الاتجاه عدّة تسميات منها المسرح الوثائقي، المسرح النضالي، المسرح التحريضي ، المسرح السياسي.

لقد كان هدف هؤلاء الكتاب في نصوصهم المسرحية الغيرة الوطنية والقومية فقدموا نقدا لاذغ للواقع العربي المصاب، ثم إن إحساسهم بخيبة الأمل التي يعيشها معظم الشعوب العربية في استرداد حريتها وكرامتها التي فقدتن يمثل انعكاسا على الأفكار المسرحية التي يطرحونها، لذا استطاعت كلها تحديد مواقفهم من القضايا الوطنية ودورهم فيها، فكانت هذه المسرحيات الكاشفة عن مكامن الضعف والمحرض الداعي إلى الثورة والتغير والعمل على التقدم والبحث الممكن بدل الاكتفاء بالكائن.

هذه الأعمال المسرحية هي ضمير الشعب المعبر عن روح نظاله وقد آمن الكاتب المسرحي بأن القضايا الانسانية التي يطرحها المتمثلة في حصول الإنسان العربي على حريته وهي قضايا قومية نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تعيشها الشعوب.

لقد استطاع المسرح الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال أن يعكس لنا الواقع الجزائري الذي تتجلى فيه معالم الحياة الاجتماعية في تطلعاها ونضالها مما يسهم في حماية حقوق الانسان وتحفيز الشعب على التقدم والازدهار وبعث الروح النضالية فيه لمواجهة كل التحديات الرامية إلى

تهديم الهوية الجزائرية والشخصية الإسلامية والدفاع عن القيم الانسانية التي تهددها القوى الاستعمارية الظالمة.

لم يهتم الكتاب الجزائريون كثيرا بالحركة التحررية منها افريقيا قبل سنة لكاكي ومسرحية الرجل ذو النعل المطاط لكاتب ياسين مثل هذه الأعمال الفنية التي وصغت بالأعمال الدعائية الإعلامية كلوحة إشهارية لعمل نضالي تحرري، فكان فيها الصراع حركي ينبئ عن قوة المقاومة الشعبية وسلطة العدو وهي قريبة من الصراع السنمائي الحركي المثير أكثر منه إلى صراع الأفكار والمبادئ فصور التعذيب الذي لا يقوى عليه بعض السجناء، يتحول المشهد إلى صورة بصرية، وهذا ما نجده في مسرح بسيكاتور حيث يضع العرض أمام حقيقته السياسية في زمانه ومكانه، هي التي قادت أروين بيسكاتور أن يعتمد على التقدم التقني.

من خلال تحليلي لمسرحية الرجل ذو النعل المطاط يتضح لنا أن المسرحية الجزائرية كانت تتبع النمط البطولي و لم تجد هذه المسرحيات لتتخذ من الشخصيات المختارة أحداثا ووقائع لها، وهذا ما يجعلنا ندرج هذه المسرحيات ضمن المسرح الكلاسيكي الذي يهتم بالدرجة الأولى بالشخصية البطلة في تكوينها الفني وبناء أحداثها وتطورها.

الخاتمة:

إن كون المسرح الجزائري متأثر بالدراما الغربية لا ينفي عنه الأصالة التي تتضح في مظاهر مختلفة، فقد عالج الكتاب المسرحيون موضوعات تعني مجتمعهم، وخلقوا شخصيات تمثل الجزائري فكريا واجتماعيا، كما استخدموا في الحوار لغة تعكس الروح الجزائرية.

لقد استفاد كتاب المسرح الجزائري من الأساليب الغربية للتعبير عن احتياجات الشعب الجزائري وآماله من خلال المسرحيات نجد ان كل كاتب تعامل مع المؤثر الأجنبي بتقنيات متباينة وجد كل منهم مادته الأساسية في البناء الدرامي لعمله كل حسب توجهه الفكري، كما أعطى الكاتب حرية في تعامله مع الحقائق التاريخية.

وعلى هذا الأساس فإن المسرح الجزائري رغم تأثره بالمسرح الغربي إلا أننا نستشف في ه الطابع المحلي الذي يعبر عن الواقع لما يحمله من هموم وقضايا.

الكلمات المفتاحية

1- المؤثر

2- التأثر

3- التأثير

4- الإبداع المسرحي

5- المسرح الأجنبي

6- التأليف الدرامي

7- التأصيل في المسرح الجزائري

8- الدراما الحديثة

9- الاتجاهات في المسرح الجزائري

10- الدراما بين المحلية والعالمية